

# COCO GORDON

*Il sogno del tempo*



PROVINCIA REGIONALE DI MESSINA

# COCO GORDON

*Il sogno del tempo*

*A cura di*  
Lucio Barbera

PADIGLIONI DELLA FIERA, MESSINA  
27 Gennaio - 10 Febbraio 1990

*Proseguendo nel proprio programma di iniziative nel campo delle arti visive, questa Provincia Regionale tende a proporre un vasto e approfondito panorama delle varie tendenze che hanno caratterizzato il cammino artistico in questo secolo.*

*La mostra personale di Coco Gordon vuole essere l'occasione per cogliere alcuni interessanti aspetti dell'attuale momento culturale del nuovo continente.*

*L'artista americana, con una fervida vena poetica e un grande amore per il mondo in cui vive, lancia un appello per la salvaguardia del nostro ambiente naturale. Con immagini e metafore, Coco Gordon palesa le contraddizioni dell'uomo e la sua insensibilità nei confronti di un pianeta da salvaguardare.*

*La sua vicinanza, se non appartenenza, al gruppo Fluxus a cui la prossima Biennale di Venezia dedicherà una grande mostra antologica, ci permette di apprezzare l'interessante metodo di lavoro di questa corrente artistica internazionale che attraverso molteplici forme di espressione, dalla musica alla pittura, tende ad accorciare la distanza tra artisti e pubblico, coinvolgendo lo spettatore nell'avvenimento.*

*Grazie alla continuità di queste iniziative questa Provincia Regionale partecipa alla crescita per occupare un posto di primo piano in un futuro contesto europeo.*

**Giuseppe Naro**  
Presidente della Provincia Regionale  
di Messina

La mostra personale di Coco Gordon è stata promossa  
ed organizzata dalla Provincia Regionale di Messina

*Curatore della mostra*  
Lucio Barbera

*Direzione e allestimento*  
Antonello Longo

*Ufficio stampa*  
Gino Mauro (Capo ufficio stampa)  
Lalla Carilli (Giornalista)

*Segreteria organizzativa*  
Donatella Venuti (Responsabile)  
Ignazia Binollini

*Assistenza all'allestimento*  
Franco Impollonia, Mimmo Midili  
Filippo Noto, Gianfranco Scipilliti  
Salvatore Tuzzi, Renzo Di Chio

*Servizio alla mostra*  
Coop. Coges, Messina

*Pubblicità*  
Mary Neon, Messina

*Assicurazioni*  
Unipol

Si ringrazia l'Ente Fiera di Messina per la cortese ospitalità,  
Rosanna Chiessi e Pari e Dispari per la gentile collaborazione

*Curatore del catalogo*  
Calogero Gambino

*Traduzioni*  
Hubert Byers, Rita Grioli

*Progetto grafico*  
Giovanni Faccini

*Fotocomposizione*  
Type Service, Messina

*Fotolito*  
Litoscanner, Palermo

Finito di stampare il 25 gennaio 1990  
dalla Litografia G. Faccini, Messina

## Sommario

## Contents

Un seme nel futuro <i>di Lucio Barbera</i>	7	<i>A seed in the future</i> Lucio Barbera	7
Suonata per pianoforte <i>di Corrado Costa</i>	36	<i>Suonata per pianoforte blu</i> Corrado Costa	36
Fluxus <i>di Achille Bonito Oliva</i>	39	<i>Fluxus</i> Achille Bonito Oliva	39
Atti di fede <i>di Henry Martin</i>	53	<i>Acts of faith</i> Henry Martin	53
Il sesto senso della natura <i>di Rolando Bellini</i>	69	<i>The sixth sense of nature</i> Rolando Bellini	69
Sogni ancora umidi <i>di Ivana Rossi</i>	79	<i>Still damp dreams</i> Ivana Rossi	79
Testo ed immagine <i>di Richard Kostelanetz</i>	80	<i>Text and image</i> Richard Kostelanetz	80
Tracce di memoria <i>di Judith Hoffberg</i>	83	<i>Trailings of memory</i> Judith Hoffberg	83
La rinuncia alla posizione del soggetto e del significato o la cosa sensibile <i>di Miodini</i>	95	<i>The renunciation of the position of subject and meaning or the sensible thing</i> Miodini	95
I libri aperti <i>di Giovanna Lanzafame</i>	105	<i>The... Reader</i> Giovanna Lanzafame	105
Carta: media con messaggio <i>di Helen A. Harrison</i>	115	<i>Paper: medium with a message</i> Helen A. Harrison	115
Opere in mostra	116	<i>Works in the show</i>	116
Biografia	118	<i>Biography</i>	118



## Un seme nel futuro

## A seed in the future

*"Il mio parere non è che faccia qualcosa su di me, ma che io diventi capace di sentire in modo diverso, come avevo mai sentito prima"*<sup>1</sup>; così John Cage in una intervista rilasciata nel dicembre del 1961 e, mutando lievemente i termini di quella espressione è possibile subito indicare la sostanza che muove e sorregge l'operatore artistico di Coco Gordon pervenendo ad un eloquente: "Il mio parere non è che faccia qualcosa... ma che io diventi capace di vedere in modo diverso, come non avevo mai visto prima".

Ecco il punto, primo e ultimo, di un procedimento attraverso il quale si va cristallizzando una forma cui in ogni caso, pur negandola almeno in parte, perviene l'artista americana; forma che emerge da un processo continuo che, sebbene proiettato nel futuro, non soltanto tende ad abbracciare tutto intero il presente, ma affonda le sue radici nel passato; un passato che per Coco Gordon si chiama certamente Fluxus ma non si arresta per nulla a quella "rivoluzione" cui diede nome nel 1962 George Maciunas<sup>2</sup> per indicare quanto accadeva nei Festa Fluxoria, "cicli di rappresentazioni abitualmente chiamati concerti ma che rassomigliano piuttosto, per la diversità dei loro programmi, ai vecchi cabarets espressionisti e dadaisti"<sup>3</sup>.

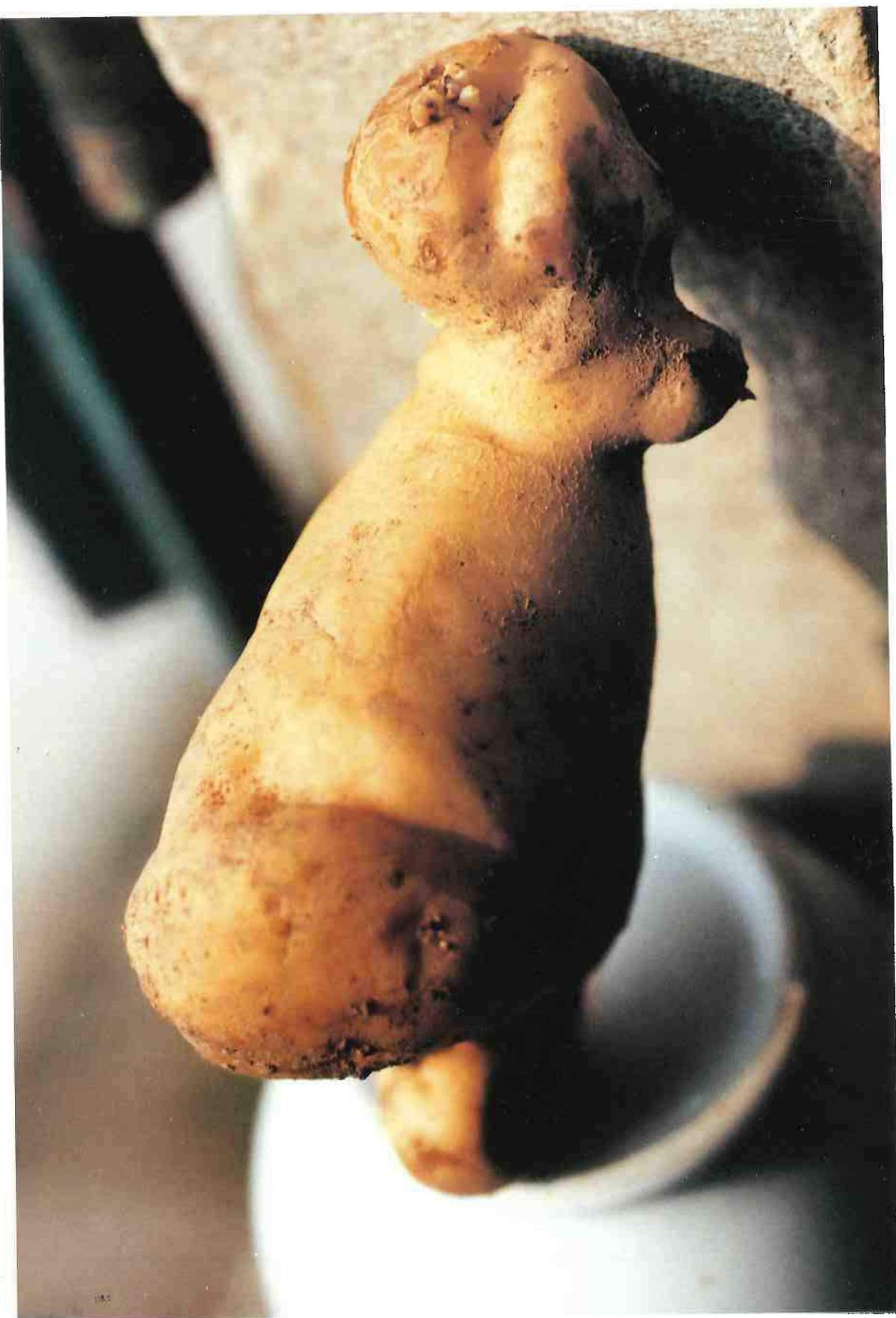
La "forma" è ciò che appare nella mostra, il "processo continuo" è il modo di atteggiarsi dell'artista di fronte all'arte e alla vita, il suo strenuo tentativo di unire l'una all'altra, non spezzando per nulla ciò, che invece, per nostra incapacità e debolezza, riteniamo essere irrimediabilmente separato.

Nata a Genova da madre italiana (lo zio era Aldo Carpi, docente a Brera) e da padre tedesco, valente musicista di origine ebrea, Coco Gordon dovette lasciare presto l'Italia e già a sei mesi si trasferisce con la famiglia negli Stati Uniti dove frequenta prima le scuole private e poi quelle pubbliche e quindi i corsi di storia dell'arte nelle università di Michigan e Adelphi. Sollecitata da una famiglia culturalmente molto aperta e curiosa che l'ha aiutata a crescere e ad esprimersi con grande libertà<sup>4</sup>, l'artista ha mosso i suoi primi passi in senso tradizionale cominciando a dipingere ad olio all'età di sei anni e indirizzandosi verso un semplice realismo descrittivo. Tuttavia, già frequentando i corsi per bambini al Museo d'arte moderna (dove fu tenuta oltre il tempo

*"My view is not to do something about me, but that I become capable of feeling in a different way, like I've never felt before"*<sup>1</sup>; thus John Cage in an interview released in December 1961 and, slightly changing the terms of that expression it's immediately possible to indicate the substance that moves and supports the artistic work of Coco Gordon leading to an eloquent: "My view is not that I do something... but that I become capable of seeing in another way, like I've never seen before". Here's the point, first and last, of a procedure through which the form is crystallized which, in every case, though denying it at least in part, the American artist comes to; form that emerges from a continuous process that, although projected into the future, not only tends to completely embrace the present, but sinks its roots in the past; a past which for Coco Gordon is certainly called Fluxus but is not at all limited to the "revolution" which was given a name by George Maciunas<sup>2</sup> in 1962 in order to indicate what happened in the Festa Fluxoria, "cycles of representation habitually called concerts but which resemble more, for the diversity of their programs, the old dada and expressionist cabarets"<sup>3</sup>.

*The "form" is that which appears in the exhibit, the "continuous process" is the mode of behaviour of the artist in front of art and life, her strenuous attempt to unite the one with the other, without at all splitting what we instead, due to our weakness and incapacity, keep irremediably separated.*

*Born in Genoa of an Italian mother (her great uncle was Aldo Carpi, faculty member at Brera) and a German father, a skilled musician of Jewish origin, Coco Gordon had to leave Italy soon after birth and at the age of six months she and her family had moved to New York where she first attended private schools and then the public schools and finally the University of Michigan and Adelphi University where she followed the courses in Art History. Coming from a family which was culturally very open and curious and that helped her to grow and express herself with great freedom<sup>4</sup>, the artist made her first steps in the traditional way beginning to paint in oil at the age of six and working in a descriptive realism.*



previsto dalla durata del corso, avendo presto manifestato un solido talento), espresse chiaramente la sua carica innovativa: "In America intorno agli anni Cinquanta mi facevano fare delle cose che per me erano esercizi sbagliati, come i disegni da eseguire restando nelle righe...Io invece presentavo il mio 'portafoglio' che era del tutto diverso..."

Così, dalla "casetta sulle montagne" la Gordon è passata ad un particolare tipo di figurazione che si può definire "invasiva" e che in un certo senso anticipa le future "azioni": dipinge solo particolari della figura, come un'enorme unghia, ma soprattutto avverte ben presto il bisogno di invadere lo spazio, di abientare il suo lavoro senza costringerlo nella superficie deputata, di uscire dalle forme chiuse. Da qui, ad esempio, immagini vagamente surreali e fantastiche dipinte sul quadro da cui però usciva materialmente fuori una coda; o anche "costruzioni" in cui stare.

Dopo l'università, nella quale fece una proficua pratica che, tranne la saldatura, le ha consentito di impadronirsi delle varie tecniche espressive e di saggiare tutti i materiali, dalla ceramica al marmo, ecco l'incontro con Fluxus avvenuto tramite Alison Knowles, l'unica donna che fece parte del gruppo originario<sup>5</sup>. Assieme iniziarono progetti a lavorare la carta fatta a mano, iniziando un periodo di stretta collaborazione: "Per me è stato un incontro straordinario; lei mi parlava di tante cose che si andavano facendo ed era per me affascinante scoprire che quelle stesse cose io già le sentivo, le pensavo allo stesso modo. Era come sapere di pensare come gli Indiani d'America che non avevo mai conosciuto o di essere per la prima volta in un posto dove ero già stata. Così mi trovai inserita dentro fin dall'inizio... Più che di un conoscere per me è stato un riconoscere".

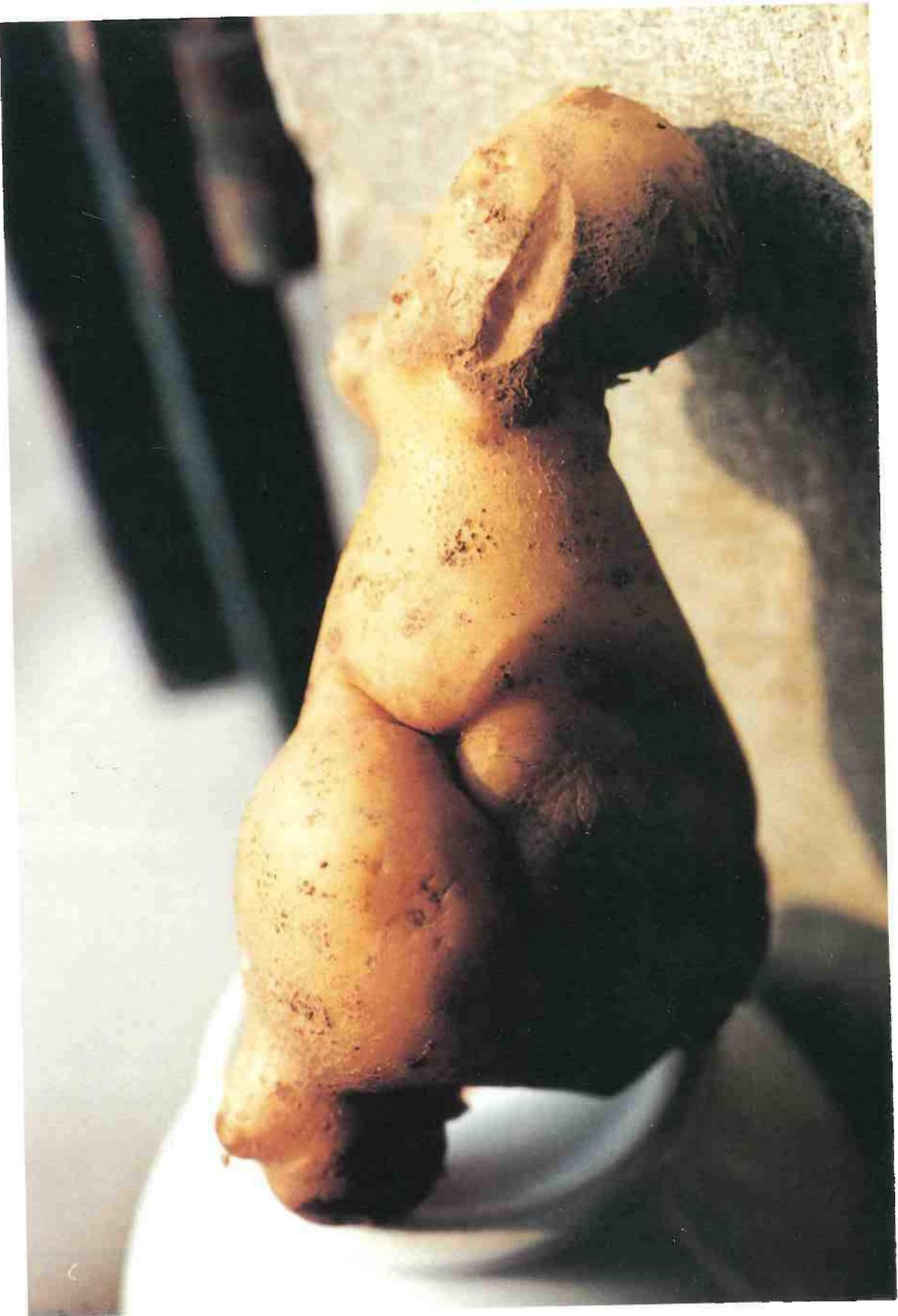
"Bisognava rinunciare all'eredità della nostra cultura, abbandonare la nozione tradizionale d'arte, fondere, spezzare, annullare le forme stabiliti per ritornare alle sorgenti vive della creazione"<sup>6</sup>: era questo il programma di base che tuttavia si incentrava soprattutto nel proposito, che ha radici Dada e in particolare nella rilettura del ready made di Duchamp, di fondere arte e vita. Nonostante fin dalle sue premesse il fenomeno sembra per sua natura sottrarsi a qualunque tentativo sistematico<sup>7</sup> è possibile, seppur sommariamente, descrivendo, nella varietà dei linguaggi, una generica cornice che è data appunto dalla volontà di uscire fuori dalle specializzazioni dell'arte, dalla apertura senza inibizioni verso una espressione multimediale e dalla consapevolezza che, come diceva Maciunas: "Tutto è arte e tutti possono farne" cioè dell'esistenza di una potenzialità creativa diffusa che doveva servire come "col-

*Already frequenting the children's art courses at the Museum of Modern Art (where she continued after the end of the regular course, having demonstrated early on a solid talent), she expressed clearly her innovative charge: "In America in the Fifties they had me doing things that were for me the wrong type of exercises, like the drawings where you had to stay within the lines... I instead presented my portfolio which was completely different..."*

*Thus, from the "little house in the mountains" Gordon moved on to a particular type of figuration that could be defined "invading" and which in a certain way anticipates the future "actions": she painted only details of the figure, for example an enormous toenail, but above all from early on the need to invade space is evident, to set up her work without being constrained by the delegated surfaces, to escape from closed forms: from here for example, fantastic images from which a tail came out; or also "constructions" in which to live.*

*At the university she profited from the work which, except for welding, allowed her to master various expressive techniques and get a taste of all the materials, from ceramics to marble. Later she encountered Fluxus through Alison Knowles, the only woman who was a part of the original group<sup>5</sup>. Together they began projects which were of hand made paper, beginning a period of close collaboration: "For me it was an extraordinary meeting; she told me about lots of things which were being done and it was fascinating for me to discover that I had already felt those same things, I "thought of them in the same way. It was like thinking like the American Indians who I had never known or like being in a place for the first time where I had already been. So I found it from the beginning to be more than something new and unknown it was a type of recognizing".*

*"It was necessary to give up on the heredity of our culture, abandon the traditional notions of art, fuse, split, nullify the established forms in order to return to the life sources of creation":<sup>6</sup> this was the basic program that came out of above all the proposal, which has its roots in Dada and in particular in a rereading of Duchamp's ready-mades, of fusing art and life. Notwithstanding that from its premises the phenomena appears by its nature to subtract itself from any systematic attempt<sup>7</sup> it's possible, even though summarily, to describe it, in the variety of languages, as a generic frame which is subscribed to precisely for the desire to get out of specialization in art, for uninhibited opening*



*tante del sistema*" per "la promozione di un uomo totale"<sup>8</sup>. A questo patrimonio comunque, dunque, attinge Coco Gordon, che tuttavia poi sceglie singolari percorsi ed una cifra poetica ed estetica del tutto individuale che va pertanto non definita a priori ma piuttosto desunta dalle opere.

All'inizio della mostra, anzi ancor prima che essa abbia inizio (così bisogna dire, trattandosi non soltanto di una esposizione di opere, oggetti e cose, ma piuttosto di un "avvenimento", c'è una magnolia, carica di secoli che sembra l'apparizione concreta e straniante di una di quelle immagini che si vedono nelle fotografie dei libri di botanica, ma anche una sorta di animale preistorico, con la sua pelle rugosa, morbida come una gelatina nel suo precipitare o impennarsi di radici e, al tempo stesso, ruvida. In questa "immagine del tempo", l'artista interviene con uno dei suoi ormai famosi "pianoforti" costruito con rete di metallo sulla quale viene deposita la polpa di carta che Coco Gordon da sè realizza: questa materia fragile, che simboleggia la precarietà dell'esistenza ma anche la sua durata perché alla carta scritta è affidata la storia del mondo; questa materia povera e preziosa al tempo stesso in cui, come giustamente nota Ivanna Rossi "restano impigliati i segni del mondo e della mano ed i sogni", si deposita sull'umile supporto allo stato liquido ed asciugandosi, naturalmente, scola fissandosi in sbavature che danno all'oggetto la consistenza del relitto, di qualcosa di passato che esisteva da tanto tempo e che ora viene come tirata su dal mare. Ecco, questo aereo pianoforte si annida nell'albero, salta tra le radici e i rami quasi pronto a suonare una silenziosa "musica del gesto", sottolineando con le sue moverenze e la sua inconsistenza l'energia preistoria che dall'albero si diparte.

Poi eccoci nello spazio vuoto del grande padiglione all'interno del quale l'artista ha collocato dei lavori in precedenza eseguiti e nuove installazioni: già l'ambientazione delle singole opere, realizzata in base ad un programma mentale più volte mutato in relazione alle concrete esigenze rappresenta di per sè una "installazione totale", con le sue proporzioni, le sue distanze, le relazioni tra i veri nuclei, i segreti rapporti di cose, immagini, suoni e movimenti che si integrano come parti di un'unica storia. Qui lo stesso concetto di "allestimento" viene del tutto stravolto dato che la "messainscena" è di per sè una grande "scultura ambientale" che deve funzionare nelle sue singole parti e nel suo complesso che muta in relazione allo spazio.

E nello spazio si proiettano in tensione dei fili di lino che vanno disegnando nell'aria le righe delle note musicali, una sorta di invisibile pentagramma nello spazio, pronto al concerto di una straordinaria "musica visiva". Qui tuttavia non

towards a multi-media form of expression and of the consciousness that, as Maciunas said: "Everything is art and everyone can make it", that is of the existence of a diffuse creative potential that would serve as a "stocking of the system" for 'the promotion of a whole man'<sup>8</sup> From this patrimony Coco Gordon draws, choosing, however, singular paths and a poetic and esthetic number all her own that cannot be defined a priori but is to be gathered from the works.

At the beginning of the exhibit, in fact even before it begins, (that's how it must be said, being a matter not just of an exhibit of works, objects and things, but rather of a "happening"), there is a magnolia, loaded with centuries that appears to be the concrete and strange apparition of one of those images which one sees in the photographs in botany books, but also a sort of prehistoric animal, with its furrowed skin, smooth as gelatin in its precipitation or going down of roots and, at the same time, rough. In this "image of time", the artist intervenes with one of her by this time famous "pianos" constructed with metal screens on which the paper pulp made by Coco Gordon herself is deposited: this fragile material, that symbolizes the precariousness of existence but its duration as well, in that the history of the world is entrusted to the written word on paper; this common and at the same time precious material in which, as Ivanna Rossi justly notes "remain entangled the signs of the world and of the hand and dreams", deposited on its humble support in a liquid state and while drying, naturally, drains becoming fixed in dribbles which give the object the consistency of flotsam, of something of the past which has existed for a long time and now has been pulled up by the sea. Thus, this air borne piano nests in the tree, leaps among the roots and branches, almost ready to play a silent "music of the gesture", underlining with its movement and its inconsistency the prehistoric energy which emanates from the tree.

Then, once within the space of the large pavillion there are past works gathered with new installations: already the placement of the single works, realized on the basis of a mental program which was modified several times in relation to the concrete demands, represents in itself a "total installation", with its proportions, its distances, its relationships between the various nuclei, the secret relationship of things, images, sounds and movements that are integrated as a part of a single history. Here the same concept of "preparation" is completely upset given that the "mise-en-scéne" is in itself a large "environment sculpture" which must function



c'è l'immagine della musica, ma, al contrario, fisicamente viene ad esistere la "musica dell'immagine": il riso cadendo produrrà dei suoni e comunque ci sono i suoni ed i rumori esterni, e sempre avvertibile il battito del cuore che indica la presenza della vita; qui non bisogna conoscere le note per ascoltare la musica, ma piuttosto portare la propria esperienza; qui la musica è attorno allo spettatore che non deve più ascoltare ma piuttosto e finalmente "sentire".

Di passaggio c'è una amaca che è metafora ed impronta del corpo umano; un'amaca con otto parole dove si può trovare un posto ed adagiarsi, rinnegando con la "presenza" il concetto stesso dell'"assenza" e al contempo stabilire un contatto indeterminato con chi è venuto prima e chi verrà dopo; quindi una grande scritta "water" realizzata con semi che sono nella polpa e che vengono fuori quando tutto si è rinsecchito, sormontati da una cancellante scritta rossa, ed una grande onda di terra: l'acqua e la terra che hanno bisogno una dell'altra, l'acqua e la terra che promettono vita e morte, frutti e deserto.

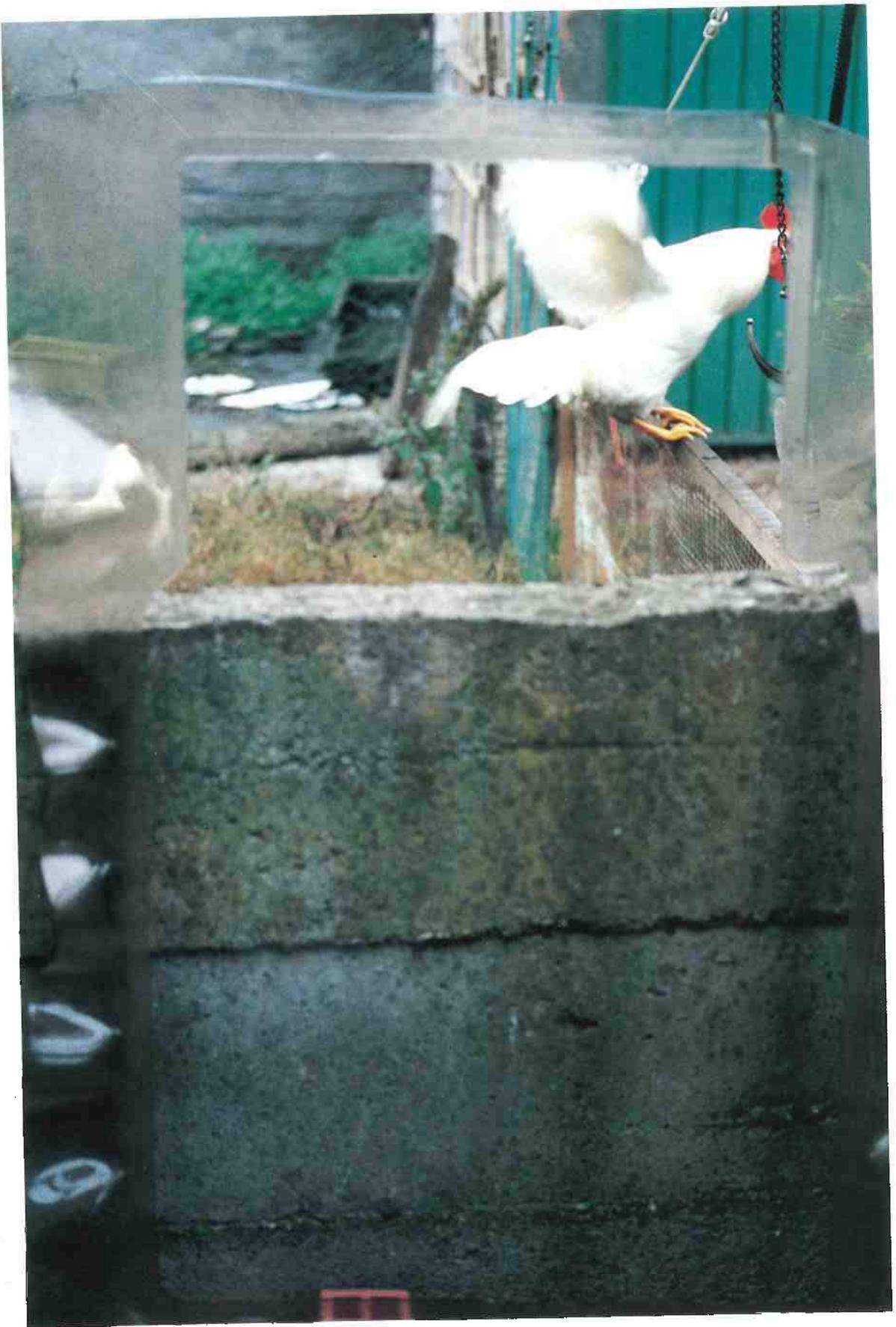
Altrove si impenna una leggera "scala al Paradiso" che comincia molto piccola e, man mano che si innalza, si ingrandisce e, spaurente apre la riflessione sui cibi avvelenati e sugli uccelli morti per indigestione di pesticidi e che ora trovano il loro terrificante riposo in un osceno fatto con i frammenti di plastica, rossa e gialla, dei catarifrangenti delle auto, raccolti spezzati nelle strade. Particolare attenzione l'arista dedica, sempre per via di "metafore visive", agli incidenti della strada, agli incidenti nucleari, all'inquinamento e al dramma dei rifiuti: si tratta di installazioni di oggetti fatti con la carta, di parole di metallo; è come un invito, che non lascia scampo, a scoprire che abbiamo a che fare con questi problemi (ed il nastro registrato ripete la cantilena-poesia "irifiut") un metterci faccia a faccia con i drammi della sopravvivenza; oggetti che dietro la loro bellezza estetica nascondono una tragica realtà che è impossibile ignorare.

Nel grande spazio del padiglione della Fiera si contrappongono due zone nette, una fatta di sale, accecante nel suo biancore, l'altra nera di torba, che creano delle "isole" attraverso le quali è possibile passare; isole di terra che vengono inseminate e dove germoglieranno le piantine di lenticchie, ceci, granduro. È la vita del piccolo germe che chiede spazio per raggiungere la sua naturale misura, esattamente contraria alla tragica nanità dei bonsai; è, per dir tutto, la vita stessa che reclama il suo diritto in un mondo di morte, in un mondo che non vede più la genuina e sofferta bellezza del pomodoro e che crudelmente manipola geneticamente la natura. A questo allude l'installazione del "Coco-mer!", che nei laboratori della Ca-

*in its single parts and in its whole which changes in relation to the space. And in the space linen threads are stretched drawing in the air the staff lines notes, a sort of invisible pentagram in space, ready for the concert of an extraordinary "visual music". Here, however, there is not an image of music but, on the contrary, physically a "music of the image" comes into existence: the falling rice will produce sounds and there are the external sounds and noises, also the beating of the heart that indicates the presence of life is always to be felt; here it is not necessary to know the notes in order to listen to the music, but rather to bring one's own experience; here the music is around the spectator who no longer must listen but rather and finally "feel". Passing through, there is a hammock which is a metaphor and stamp of the human figure; a hammock with eight words where you can find a place to stretch out, denying with "presence" the concept itself of "absence" and at the same time you may establish an undetermined contact with she who came before and she who will come afterwards; then a large "water" writing realized in seeds which are in the pulp and come out when everything has dried up, cancelled by a red stripe, and a large earthen wave: earth and water which need each other, water and earth which promise life and death, fruits and desert.*

*Somewhere else rises a light "stairway to paradise" that begins very small and, as it goes upwards, it enlarges and fearlessly opens reflections on poisoned food and birds which died from ingestion of pesticides and now find their terrifying repose in an obscene nest made of red and yellow plastic fragments, car reflectors, split findings in the streets. The artist dedicates particular attention, always by way of "visual metaphor", to car use, nuclear accidents, to pollution and the drama of refuse: they're installations of objects made of paper, of words written with potatoes, of things produced with silk, with nylon, with photo copies and metal screens; it is like an invitation, that leaves no way out, to discover that we have something to do with these problems (and the recorded voice repeats the sing song-poem "irifiut") a face to face encounter with the dramas of survival; objects which behind their esthetic beauty hide a tragic reality which is impossible to ignore.*

*In the large space of the pavillion at the fair two clear cut zones confront each other, one made of salt, blinding in its whiteness, the other black peat which creates "islands" through which it is possible to pass; islands of dirt where lentils, chick-peas and grain are*



lifornia stanno costringendo a crescere quadrati, perché così più comodi ad essere trasportati, conservati nel frigorifero e tagliati a fette come fosse un pacarrè.

Il sale, è ciò che rimane quando l'acqua si è prosciugata e del mare rimane soltanto il senso della morte; la terra è la nostra madre, culla e bara, alimento e cibo spacciato dalla sete dell'acqua, dalla mancanza di ombra, dal peso del cemento. Il sale è bianco, la terra è nera, un ciclo tutto si compie come quello della rosa.

*"Rosa, o pura contraddizione. Piacere di essere il sonno di nessuno sotto tante palpebre"*, scriveva Rilke; ed una rosa al giorno andrà componendo il ciclo della vita e della morte: la prima a poco a poco appassirà mentre le altre di volta in volta esibiranno la loro freschezza, ed in ultimo ci sarà un principio ed una fine; anzi più concretamente una "fine" sempre più marcia ed arida, ed un vitalissimo "principio", si che con Goethe si potrà dire: *"Una rosa, che sia, lo s'è imparato/Ora che il tempo delle rose è andato. / Brilla sul gambo un tardivo bocciuolo/ E in sè chiude ogni fiore, esso, da solo"*.

Come in una wunderkammer altre trappole visive sono pronte a scattare nello spazio: ed ecco il "fluxusogno" nel 1979 vissuto come performance ed adesso documentato dall'opera *Dream Concept* serie di scatole contenenti le immagini da indossare per entrare nel sogno; ecco il gioco lucido del salta con uno, due o tre oggetti sulla spalla.

Come si vede da questa semplice e parziale descrizione, che ritengo se non del tutto inutile al massimo indicativa, dato che potrei adoperare ogni virtuosismo di parole senza tuttavia cogliere ciò che piuttosto reclama un totale ed individuale coinvolgimento, l'operazione artistica di Coco Gordon non soltanto affonda le sue radici nel terreno Fluxus, ma a modo suo, per analogie e soprattutto per sottili differenze, attraversa pure altri territori.

Intanto, come giustamente ha notato Giovanna Lanzafame, il ceppo più evidente si trova nella liberazione del gesto di Pollock e nella eredità di Duchamp. Dell'action painting l'artista americana, del tutto indifferente alla sua destinazione (la pittura; anche se la pittura adesso la tenta per trascrivere in essa il suo modo di essere) ha valorizzato unicamente il primo termine, l'action, il gesto carico di energia fisica e psichica che proietta all'esterno i moti dell'anima e della mente; Duchamp la visione dell'arte an-oggettuale, la necessità, quasi biologica prima che estetica, di confondere vita e arte, di ristabilire un intricato rapporto tra l'uomo e la natura.

Siamo qui nel campo che si suole definire dell'esper-

*planted and will germinate. It's the life of the sprout which asks for space in order to reach its natural size, exactly the opposite of the tragic dwarfishness of the bonsai; it is, to say it all, life itself which reclaims its right in a world of death, in a world that no longer sees the genuine and suffered beauty of a tomato and cruelly, genetically manipulates nature. The installation of the "Coco-meri" (watermelon) alludes to this; in the laboratories in California they are forcing them to grow in the form of a cube, because that way they are easier to transport, to store in the refrigerator, to cut into slices like a loaf of bread.*

*Salt is that which remains when seawater evaporates, and what remains of the sea is only a sense of death: the earth is our mother, cradle and grave, nourishment split cracked by the thirst for water, lack of shade, the weight of cement. Salt is white, the ground is black, an entire cycle like that of the rose is completed. Rose, or pure contradiction. The pleasure of being the dream of no one under many eyelids". Rilke wrote; and a rose a day will go to comprising the cycle of life and death: the first will bit by bit wilt and the others will time after time exhibit their freshness, and finally there will be a beginning and an end; in fact more correctly an "end" which is ever more rotten and dry and a very vital "beginning", and so one can say along with Goethe: A rose , what it is , has been learned/Now that the time of the rose is gone./On the stem shines a late bud/ and in itself it closes every flower, it, by itself". Like in a Wunderkammer other visual traps are ready to click in the space: and here is the "fluxusogno" in 1979 experienced as performance and now documented by the work Dream Concept, a series of boxes containing images of the dream with painted numbers and black collars which people were invited to wear to enter into the dream; and here is the fluxusogno joke of the jump with one, two, or three objects on your shoulder.*

*As can be seen by this simple and partial description, that I hold to be if not completely useless at the most indicative, I could make use of all manner of verbal virtuosity without however rendering that which requires instead a total and individual involvement; Coco Gordon's artistic operation not only sinks its roots in the terrain of Fluxus, but in its way, by analogy and above all in subtle differences, crosses other territories.*

*In the meantime, as Giovanna Lanzafame has rightly noted, the most evident source is in Pollock's liberation of the gesture and in the heredity of Duchamp. From Action painting the American artist, completely indifferent*



rienza "intermedia", termine proposto nel 1966 dall'artista american Higgins, ma già adoperato dal russo Mejerkhol nel 1910 per una originale rappresentazione teatrale detta appunto "Casa degli intermedia": l'artista utilizza e mescola mezzi espressivi diversi (musica, teatro, fotografie, stampa tipografica, comportamento delle arti), perchè altro non sono che conseguenza di una successiva specializzazione tecnica.

Nei suoi lavori, si pensi alla chiamata al sogno Fluxus, c'è certamente il concetto di azione in svolgimento, dell'happening, che coinvolge in forme impreviste e sorprendenti lo spettatore, e che anzi tende ad abolire la distanza, tra artista e spettatore o tra opera e fruttore, essendo questo chiamato ad una attiva partecipazione che completa il processo che solo inizialmente è intuitivo (tutto dell'artista) e solo parzialmente è fisico (tutto dell'opera), e che invece presuppone l'immersione nel campo estetico del pubblico. Ma al di là di questo desiderio dell'arte di trasformarsi in azione e spettacolo<sup>9</sup>, in questa destrutturazione della forma artistica che si accosta così all'opera aperta<sup>10</sup> c'è anche il principio dell'environment, cioè l'intendimento di creare un ambiente o uno spazio, intesi come entità fisiche e psichiche in cui lo spettatore non sia più passivo contemplatore ma partecipe della realizzazione dell'insieme; c'è, dunque, lo spostamento dell'arte intesa non più come immagine ma come qualcosa che si consuma vivendola.

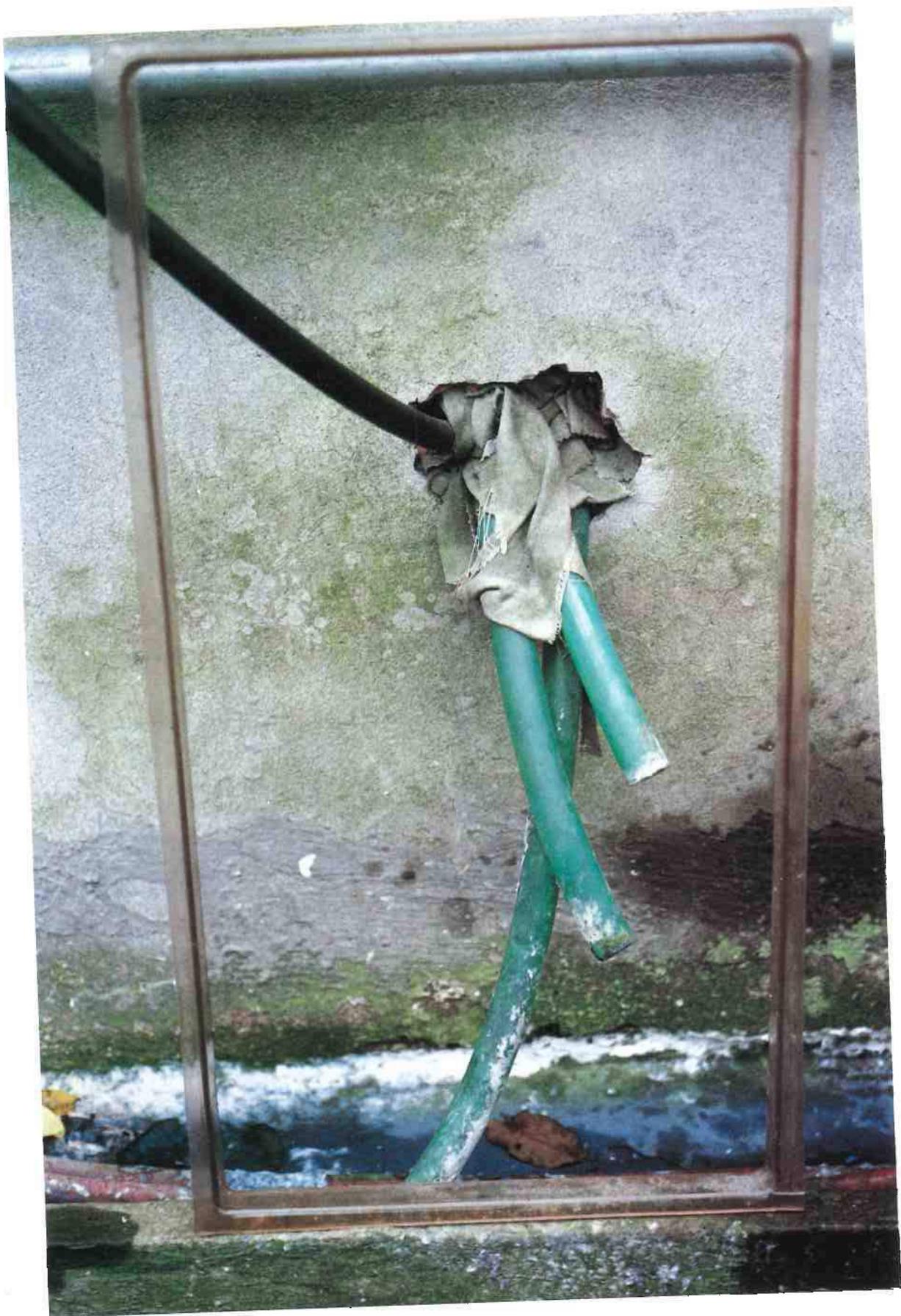
Parallelamente e in coerenza a questa idea muta in Coco Gordon anche il concetto di "opera" che è qualcosa di diverso sia da ciò che si intende in ambito concettuale sia da quel che appartiene più propriamente all'Arte povera, sebbene manifesti qualche affinità. Con l'Arte Concettuale il lavoro dell'artista americana ha in comune la tendenza alla valorizzazione delle esperienze mentali, il suo essere cioè una categoria mentale, di ricerca intellettuale e speculativa; tuttavia mentre l'Arte Concettuale era quasi del tutto indifferente all'opera, considerata niente più che un embrione formale, gli oggetti, le installazioni e le performances di Coco Gordon, pur funzionando da strumento visivo<sup>11</sup> di un'idea, fanno molta attenzione al prodotto, sia esso una "cosa" o un "oggetto". Allo stesso modo si chiariscono le analogie e le differenze rispetto all'Arte Povera<sup>12</sup>; infatti in comune c'è la scelta di un materiale non nobile, rifiutando o dimenticato o l'opzione per un processo di riduzione<sup>13</sup>, ma non la tendenza alla "decultura... allo stato prelogico e preiconografico, al comportamento elementare e spontaneo".

Coco Gordon non intende infatti riscattare l'oggetto dal suo anonimato, nè assumerlo supinamente dal caso, nè arrendersi alla sua presenza senza mettere in funzione la

*to her destination (painting; even if painting tempts her by perhaps allowing her to transform in it her way of being) has valued only the first term, action, the gesture loaded with physical and mental energy that projects on the outside the motions of the spirit and of the mind; from Duchamp the vision of an-objective art, the necessity, almost more biological than esthetic, of confusing life and art, the restabilization of an intricate relationship between man and nature. We are in the field which has been defined "mixed media", a term proposed in 1966 by the American artist Higgins, but already used by the Russian Mejerkhol in 1910 for an original theatrical representation called in fact "House of the Mixed Media": the artist uses and mixes different expressive means (music, theatre, photography, prints, individual behaviour) and different new materials in a new medium that knocks down the artificial frontiers of the arts, because they are none other than the consequence of a successive technical specialization.*

*In her works, one thinks of the Fluxus dream, there is certainly the concept of the unfolding action, of the happening, that involves in an unforeseen and surprising way the spectator, and in fact tends to abolish the distance between the artist and the spectator or between work and observer, being a call to an active participation that completes the process that only in the beginning is intuitive (everything from the artist) and is only partially physical (everything from the work), and which instead presupposes the admittance of the public in to the field of esthetics. But beyond this desire of art to transform itself into action and spectacle<sup>9</sup> in this destructuralization of artistic form that thus nears the open work<sup>10</sup> there is also the principle of the environment, that is the intention of creating an environment or a space, understood as a physical and mental entity in which the spectator is no longer a passive contemplator but participates in the realization of the whole; there is, therefore, the shifting of art no longer understood as an image but something which is consumed by living it.*

*Parallelly and in coherence with this idea the concept of "the work" changes in Coco Gordon; it is something different both from that which is understood in conceptual circles and that which belongs more correctly to "arte povera", though it manifests some affinities. The tendency to value the mental experience is something the American artist has in common with Conceptual art, art's being a mental category that is, of intellectual and speculative research; however, whereas Conceptual art was all but indifferent to the work, considered to be no more*



razionalità, ma dall'altra parte non utilizza la razionalità fino al punto da uccidere il caso, il sogno e la bellezza estetica dell'oggetto. Sebbene la sua opera nasca improntata da una fortissima cifra mentale, sia cioè pensata, densa di metafore, allusiva, ambigua, essa poi nasce da una straordinaria applicazione manuale, da un faticoso lavoro artigianale attraverso il quale l'artista dà una forma visibile (ecco il processo di cristallizzazione) all'idea e al sogno. Si stabilisce così un intimo rapporto tra sfera mentale e sfera manuale che serve per chiarire sia la strada del procedimento sia il risultato della forma.

*"Penso che sia necessario tornare al tempo in cui l'uomo era costretto a fare tutto ciò di cui aveva bisogno; la mano manipolava la corda per farne un tessuto altrimenti non ci si vestiva; bisognava coltivare l'orto per mangiare..."* C'è nell'artista americana forte il desiderio di riappropriarsi delle cose, di rapportarsi con il senso totale dell'umanità, di riscoprire nella manualità il gusto artigianale del fare. Accanto alle cose e agli "oggetti trovati" che ad esser più esatti sono piuttosto "oggetti cercati", a ciò che offre la tecnologia ed ai materiali banali usati in chiave estetica e simbolica, i lavori di Coco Gordon sono caratterizzati da una forte nota stilistica, essenziale ed elegante, da una manipolazione dolce, raffinata e poetica: essa si riscontra non soltanto nella carta fatta a mano, con cui l'artista costruisce i suoi ormai famosi "libri", ma anche nella costruzione degli altri oggetti, dai pianoforti alle amache.

Dunque qui non abbiamo per nulla un operare in "stato prelogico e preiconografico" dato che tutta l'operazione, al contrario, è guidata da una precisa intenzione intellettuale (si potrebbe anche dire da un disegno razionalmente programmato) e da una prorompente tensione poetica che punta sulla iconologia delle immagini. Un tale approccio si manifesta con grande evidenza rispetto alla musica ed al suono; questa è un'entità immateriale ed invisibile pur se ha una sua fisica esistenza: ebbene l'artista americana utilizza anche il suono come immagine allo stesso modo in cui trasforma le cose fisiche, oggetti materiali della vita, in qualcosa di immateriale, in suono visivo.

Ma anche il "comportamento elementare e spontaneo" viene attuato sotto il vigile controllo di una cosciente razionalità che nasce proprio da un fatto di cultura consistente nella ricerca di un tempo totale non più separato, di uno "stare nel mondo" non più circoscritto da un certificato anagrafico, da una data e da un luogo di nascita, ma piuttosto avvertendo, del tempo e dello spazio, tutta l'eredità. Coco Gordon non vuol essere un soggetto, un artista, una donna del 1990 per cui comodo le verrebbe comprare il pianoforte in un negozio di articoli musicali (si pensi a cer-

*than a formal embryo, the objects, the installations, and the performances of Coco Gordon, though they function as visual instruments<sup>11</sup> as well, of an idea, they pay a lot of attention to the product, be it a "thing" or an "object". At the same time the analogies and differences with "arte povera"<sup>12</sup> are clarified; in fact they have in common the choice of plain material, thrown out, or forgotten and the opting for a reductive process<sup>13</sup> but not the tendency towards de-culture... to the prelogical and preiconographic state, to elementary and spontaneous.*

*Coco Gordon does not in fact intend to redeem the object from its anonymity, nor supinely assume it by chance, nor give in to its presence without putting rationality into play, but on the other hand she doesn't use rationality to the point of killing chance, the dream and esthetic beauty of the object. Although her work is born marked by a strong mental cifre, being that it is thought out, dense with metaphor, allusive, ambiguous, it is also the result of an extraordinary manual application, of a strenuous artisanship through which the artist gives visual form to (here the process of crystallization) the idea of the dream. Thus an intimate relationship between the mental sphere and the manual sphere is established that serves to clarify both the way of the process and the result of the form.*

*I think it is necessary to go back to the time in which man was forced to make everything that he needed; the hand worked the cord in order to make textiles otherwise you couldn't dress yourself; it was necessary to cultivate the orchard in order to eat.. In the American artist there is a strong desire to re-appropriate things, to re-appropriate with a total sense of humanity, to rediscover in craft the artisan's taste for making. Next to the things and the "found objects" which to be more exact are more like "sought objects", to that which technology offers and to the plain materials used in a symbolic an esthetic fashion, the works of Coco Gordon are characterized by a strong stylistic note, essential and elegant, by a soft workmanship, refined and poetic: it is verified not only in the hand-made paper, with which the artist makes her by this time well known "books", but also in the construction of the other objects, from the pianos to the hammocks.*

*Therefore, here the work has nothing to do with "a prelogical and pre-iconographic state" given that the whole operation, on the contrary, is guided by a precise intellectual intention (one could also say by a rationally programmed design) and by an unrestrainable poetic tension which focusses on the iconology of the images. Such an approach is very evident in respect*



te operazioni concettuali con il pianoforte in cui l'operazione puntava sullo straniamento di senso) o farsi fare la carta dalle cartiere, ma piuttosto una persona che i 1990 anni e gli altri che prima sono stati sentiti tutti addosso. Lei vive con la sofisticata "ricchezza" di chi ha a disposizione la società computerizzata del benessere, con il supermercato che ha tutto sotto casa, dove tutto ormai si può trovare in scatole ed anche i figli si possono fare in laboratorio, ma anche con la "povertà" di chi vuole perdere il gusto della scoperta del vivere, dell'esistere e del sopravvivere, di chi da sè costruisce la "dimora" e cerca il cibo.

Ha proprio questo profondo significato la compiuta combinazione che si realizza tra un lavoro artigianale, che riscopre la sacralità del gesto e recupera la manualità, ed una dimensione mentale che affina la conoscenza e valorizza la stessa ritualità del pensiero legato a gesti antichi. Ma tra le due sfere, quella manuale, e quella mentale, non c'è per nulla un rapporto di contraddizione ma piuttosto si instaura una relazione che da una fase di tipo integrativo passa poi ad un'altra di completa identificazione. "Per me fare una mostra, fare un lavoro è imparare, perché non posso fare tutto nella testa. Posso programmare, ragionare, predisporre disegni, ma di una cosa che faccio non so cosa sia finché non la faccio, perché essa poi cambia lo spazio in cui ti trovi, lascia le sue impronte". "Ecco come si integra il "pensare" ed il "fare" sicché, se da una parte l'artista chiama lo spettatore ad integrare l'operazione estetica, dall'altra essa stessa, di fronte all'opera pensata e realizzata, si pone poi come spettatrice, pronta a subire la gioia di una nuova scoperta, come fa l'architetto che dopo, averlo pensato e disegnato, scopre l'edificio costruito e soltanto allora sa com'è, come funziona, con le persone che ci vivono dentro.

Proprio per questa intima integrazione tra il lavoro intellettuale e quello manuale si giunge infine alla completa integrazione si che può infine dirsi che la prima impronta del pensiero è data proprio dalla costruzione manuale delle cose.

Nel fare e nel pensare tuttavia, in questo slittamento di frammenti di vita nell'arte, in questa riduzione che non è solo passaggio dal più al meno ma espressione di qualcosa di altro, in questo muoversi tra le cose<sup>14</sup> la ragione tuttavia non diventa mai un dittatore, ma lascia ampio spazio ai moti dell'inconscio, ai sogni, ai ricordi dell'infanzia ed al caso. Ecco gli altri componenti dell'operazione estetica di Coco Gordon che tuttavia per nulla può esser confusa con l'ambiente surreale dato che qui non si tratta di un processo automatico reso possibile dalla emersione dell'inconscio che mette da parte la razionalità, ma piuttosto di un abbassa-

*to music and sound; this is an immaterial and invisible entity even though it has its physical existence: the American artist then also uses sound as image in the same way in which she transforms physical things, material objects of life, into something immaterial, into visible sound. But also "elementary and spontaneous behaviour" are activated under the vigilant control of a conscious rationality that is born precisely of a cultural fact consisting in the search for a total time no longer separated, by a being in the world" no longer enclosed by an anographic certificate, by a date and place of birth, but rather notifying, of time and of space, the entire heredity. Coco Gordon does not want to be a subject, an artist, a woman of 1990 for whom it would be comfortable to buy the piano in a music shop (one thinks of certain conceptual operations with the piano in which the operation pointed to the alienation of sense) or have the paper made by a factory, but rather to be a person that feels on her the 1,990 years and all those before. She lives with the sophisticated "wealth" of she who has at her disposal the computerized society of well-being, with the supermarket that has everything right downstairs, where by this time everything can be found in cans and children as well can be made in the laboratory, but also with the "poverty" of she who does not want to lose the taste of the discovery of living, of existing and surviving, of she who constructs her own "stay" and seeks food.*

*It is precisely this deep meaning which the completed combination that is realized between a hand crafted work, that rediscovers the sacredness of gesture and recovers manual ability, and a mental dimension that refines consciousness and values the same rituality of thought tied to antique gestures has. But between the two spheres, the manual and the mental, there is no contradiction but rather a relationship is installed that from an integrating type phase proceeds to one of complete identification. For me to have an exhibit, to do a work is to learn, because I can't do everything in my head. I can program, reason, prepare drawings, but I don't know what anything I make is until I make it, because it then changes the space in which I find myself, it leaves its prints." This is how "thought" is integrated with "doing" so, on the one hand the artist calls on the spectator to integrate the esthetic operation, on the other she herself, in front of the thought out and realized work, stands as a spectator, ready to feel the joy of a new discovery, as the architect who after having thought out and drawn the building, discovers it built and only then knows how it is, how it works, with the people that live inside it.*

*Precisely because of this intimate integration between the intellectual and the manual work, in the end complete integration is reached, it can be said that the first trace*

mento della soglia della ragione che ad occhi aperti va catturando le altre forme che integrano la totalità dell'esperienza umana.

*"Io penso che sia importante l'immagine che vedi quando dormi e riposi, è qualcosa che viene da un'altra parte, da un altro stadio, qualcosa che non esiste ma esiste perché tu fai parte di questa cosa, la ricevi. Io penso che anche questo faccia parte di un mondo razionale di vedere le cose, di approfondirne il senso. Siamo in possesso di una massa di cultura troppo razionale, troppo scientifica, in cui tutto è spiegato ed in cui la esasperata specializzazione porta a vedere sempre meglio un punto particolare mentre ignoriamo ormai l'insieme, il tutto sfugge e più non sappiamo chi siamo, dove andiamo, che cosa succede".* Da qui nascono i sogni visivi ed in questa disposizione al generale trovano posto anche i ricordi dell'infanzia e lo stesso caso che l'artista accetta come parte dell'esistenza senza tuttavia farne un uso strumentale come faceva John Cage, senza mitizzarlo o mimetizzarlo, ma semplicemente accogliendolo.

Ma nella cristallizzazione della forma cui approda l'operatore di Coco Gordon entrano anche altre componenti che portano l'artista a sfiorare diversi territori delle recenti neovanguardie. Se si tien presente il ciclo di fotografie dedicate al pomodoro o anche la "ballata dei irifiuti" che accompagna le costruzioni plastiche che non è difficile pensare ad un particolare uso della Narrative Art con cui l'operazione artistica tende al recupero ed alla relativa esposizione di immagini accompagnate da un commento<sup>15</sup>; si tratta in altri termini di fissare momenti o attimi di un'esperienza della vita dell'artista in cui tuttavia le immagini e la parola (si pensi anche all'opera "Acqua non più") non servono a documentare un fatto passato, ma piuttosto a innescare un pensiero futuro.

E mentre in altre occasioni l'artista si è inserita direttamente nell'evento utilizzando il proprio corpo come linguaggio, non tuttavia come oggetto su cui si compiono operazioni ma come soggetto che si muove e caratterizza lo spazio<sup>16</sup>, con ciò attraversando anche quella che venne chiamata Body Art, ad un particolare tipo di Land Art Coco Gordon si approssima quando evidente manifesta la sua attenzione o, ed è dir meglio, la sua allarmata preoccupazione, per la salvaguardia della natura (mi parlava con tristezza delle foreste tagliate e del nuovo paesaggio fatto di moncherini di alberi); in tal campo il suo intervento non ha niente di grandioso dalla ("Spiral Jetty" di Robert Smithson a Great Salt Lake nello stato dell'Utah qui si passa al tortuoso snodarsi delle carote) ma piuttosto tende a contrapporre

*of thought is given by the manual construction of things.*

*In the doing and the thinking however, in this sliding of fragments of life into art, in this reduction which is not only the passage from more to less but the expression of something else, in this moving among things<sup>14</sup> reason never becomes a dictator, but leaves ample space to the movements of the unconscious, dreams and the memories of childhood and chance. Here are the other components of the esthetic operation of Coco Gordon which however cannot in any way be confused with the surrealist environment given that here it is not a matter of an automatic process rendered possible by the emergence of the subconscious which sets aside rationality, but rather of the lowering of the threshold of reason which with eyes open goes capturing the forms that integrate the totality of the human experience.*

I think that the images you see when you sleep or rest are important, it's something that comes from somewhere else, from another state, something which doesn't exist but exists because you are part of this thing, you receive it. I think that this too is part of a way of seeing things, to deepen the meaning. We are in possession of a mass of culture which is too rational, too scientific, in which everything is explained and in which exasperated specialization brings us to seeing better and better a particular point while we ignore the overall thing, the whole escapes and we no longer know who we are, where we're going and what is happening". From this the visual dreams are born and in this disposition to the general the memories of childhood find a place and chance itself which the artist accepts as a part of existence without however making it instrumental like John Cage did, without mythicizing it or camouflaging it, but simply welcoming it.

*But in the crystallization of form present in the work of Coco Gordon other components enter in bringing the artist to brush against different territories of the recent Neo-Avantgarde. If one keeps in mind the series of photographs dedicated to the tomato or the "ballad of the irifiuti" which accompanies the plastic constructions it is not difficult to think of a particular use of Narrative Art with which the artistic operation tends to recovery and the relative exhibition of images accompanied by a commentary<sup>15</sup>. It's a matter in other words of fixing moments of an experience in the life of the artist in which however the images and the words (think of the work "No More Water") don't serve to document a past fact, but rather to prime a future thought. And while on other occasions the artist inserts herself directly in the event*

un cultura primigenia che rispetta la vita del germoglio alla pseudocultura del mondo attuale che garantisce morte anche alle foreste e programma lo sterminio dei cincillà: non si tratta dunque di un atteggiamento edonistico ed ornamentale ma di una drammatica presa di coscienza, di una confessione e di una condanna, cioè a dire di un voler puntare un impietoso obiettivo su un rapporto stravolto fatto ormai non più di rispetto ma di colpevole tradimento.

Molti degli artisti che ormai consideriamo "classici", che la storia dell'arte ha consegnato al museo sono morti nei secoli passati convinti di aver speso la propria vita per compiere una "rivoluzione" e, coscienti o meno, da Antonello a Caravaggio, da Piero della Francesca a Picasso, hanno fatto parte dell'avanguardia, pur se gli spostamenti da loro operati partivano sempre da qualcosa di esistente.

Così può dirsi per John Cage che sebbene sia considerato assieme a Schonberg un iconoclasta, in realtà fonde le impostazioni di Ives e, attraverso Edgard Varèse ("il primo - come ebbe a dire lo stesso Cage - che tenne a battesimo l'ingresso del rumore nella musica del XX secolo") di Debussy che aveva decretato la fine delle stilizzazioni musicali correnti, ossia della rigida demarcazione tra rumore e suono. Ecco, proprio Cage, questo grande artista noto per i suoi "pianoforti preparati" e per la sua teoria dell'indeterminato nella musica, derivata dalla tecnica casuale cinese dell'I-King commista con la mistica tedesca di Meister Eckhart e col Buddismo Zen, rappresenta un precipio punto di riferimento per Coco Gordon. "Conosco bene John Cage, che considero il Duchamp di questa era. L'ho conosciuto dapprima per corrispondenza e poi personalmente. Per me è stato molto importante: mi affascinava quel che faceva con i suoni, il suo usare tutto l'ambiente, la vita, il collegare le cose vive con le cose formali, il suo usare il caso, il suo fare le cose apparentemente a caso e sempre guidato da un'intuizione..."

Come John Cage anche Coco Gordon resta perplessa di fronte alla pretesa capacità dell'arte di comunicare verità universali per mezzo della formulazione datane dall'artista e di organizzare l'esperienza in un sistema coerente e ordinato. Il discorso è stato avviato molto tempo prima, almeno nel 1913 quando Duchamp prese una vecchia gabbia di ferro per bottiglie, la firmò e le diede il nome di opera d'arte ready made o "prodotto confezionato"; e, fin dai tempi di Cage, Rauschenberg e Tinguely già respingevano la concezione del-

*utilizing her body as language, not however as an object on which operations are carried out but as a subject which moves and characterizes space<sup>16</sup>, therewith crossing as well that which is called Body Art, Coco Gordon nears a particular form of Land Art when her attention is evidently manifested or, rather, her alarmed worry, for the salvation of nature (she spoke to me sadly of the clear-cut forests and of the new landscape of tree stumps); in this field her intervention has nothing of the grandiose, (from Robert Smithson's Spiral Jetty in The Great Salt Lake in the state of Utah one passes to the tortuous unwinding of carrots) but rather tends to contrast a primitive culture that respects the life of a sprout and the pseudoculture of the present world that guarantees death to the forests and programs the extermination of the chinchilla: It is not a matter therefore of a hedonistic and ornamental behaviour but of a dramatic awareness, of a confession and of a condemnation, that is to say a desire to pitilessly aim at a relationship which is no longer one of respect but one of guilty betrayal.*

*Many of the artists that we by now consider "classics", who the history of art has consigned to the museums died in the past centuries convinced that they had spent their life itself in order to carry out a "revolution" and, conscious or not, from Antonello to Caravaggio, from Piero della Francesca to Picasso, they were part of the avant-garde even if the shifts by them always came from something that existed. Thus it can be said of John Cage that although he is considered along with Schonberg to be an iconoclast, in reality he fuses the approach of Ives and, through Edgard Varèse (the first - as John Cage himself would say - to hold the baptism of the entrance of noise in the music of the twentieth century) from Debussy who had decreed the end of the current musical stylizations, in other words of the rigid demarcation between noise and sound. So, precisely Cage, this great artist known for his "prepared pianos" and his theory of the indeterminant in music, derived from the casual Chinese technique of the I-Ching mixed with the German mysticism of Meister Eckhart and Zen Buddism, represents a principal reference point for Coco Gordon. "I know John Cage, and I consider him the Duchamp of our age. I got to know him first through correspondence and then personally. He has been very important for me: what he did with particularizing sounds fascinated me, his attention to the whole environment, life, the connecting of living things with formal*

l'artista come di colui che interpreta la realtà e ad essa dà significato assoggettandola al proprio ordine fantastico. Rispetto ad un tale atteggiamento l'artista americana assume una sua personale posizione: a differenza di Duchamp non c'è il lei la negazione del valore estetico degli oggetti e dunque manca la volontà dissacrante e derisoria nei confronti dell'arte; a differenza di Cage in lei non c'è la sfiducia nella capacità dell'uomo di controllare sia la natura che il proprio destino.

Dell'uno e dell'altro Coco Gordon ha assorbito piuttosto una volontà ricostruttiva nel senso che il ricorso alle operazioni casuali, così come al sogno e a tutte le altre componenti che concorrono a dare una forma alle idee, è motivato dal fatto che l'aria di consapevolezza di cui disponiamo, grazie all'arte e alla tecnologia, è così vasta che, se oggi l'artista non sta all'erta, a causa dell'abitudine, si tenderà inevitabilmente verso ciò che è noto, senza più la possibilità di esplorare zone nuove: si cadrà cioè nella trappola della "ripetizione razionale indifferente" che è mutilante rispetto alla totalità dell'esistere.

Ci si accosta più da vicino a questo apparente caos che crea l'opera di Coco Gordon, e a poco a poco il discorso slitta dalla "forma" degli oggetti al "processo" mentale che li sorregge.

"Gli indiani d'America dicevano che la lingua esista per fare domande, non per spiegarsi..." È un nodo fondamentale che serve a chiarire la posizione intellettuale di Coco Gordon. Di fronte al presente saturo di razionalità, ad un mondo frammentato in schegge, come un puzzle disordinato per sempre che non è più possibile mettere a posto perché molti pezzi sono ormai mancanti ed i nuovi non combaciano affatto, di fronte ad un mondo che fornisce soltanto risposte, l'artista americana chiama di nuovo l'arte a fare domande, a riscoprire il gusto dell'avventura e della sorpresa, a cercare le cose essenziali. L'uomo andando avanti nella sua storia è diventato sempre più "civile", più sofisticato, culturalmente più attrezzato, ma di sè ha perduto qualcosa: ha perduto la capacità di vedere, ha perduto l'esperienza del buio, personaggio una volta violento ed aggressivo, ucciso poi dalla lampadina.

"*Sì, lo sta perdendo nella pratica, ma questa capacità esiste ancora nell'impronta evolutiva dell'uomo. Adesso non la si utilizza più e a poco a poco si corre il rischio di perderla del tutto, perché sappiamo anche dimenticare*". Qui, nel "non dimenticare" sta la radice del pensiero di Coco Gordon. La sua immaginazione è stimolata da tutte le vibrazioni che la circondano, da sogni, fatti politici e personali; il suo studio è la casa, l'albergo in cui vive, la rosa

things, his use of chance, his doing things apparently by chance but guided by intuition..."

*Like John Cage, Coco Gordon remains perplexed in front of the alleged capacity of art to communicate universal truths by means of formulation given to it by the artist and to organize experience in a coherent and orderly system. The question had been raised a long time ago, at least in 1913 when Duchamp took an old iron cage for bottles, signed it and gave it the name of ready-made work of art and, since the time of Cage, Rauchshenberg and Tinguely already shooed away the concept of the artist as one who interprets reality and gives it meaning by subjecting it to his own fantastic order. In respect to such a position the American artist assumes her own personal position: in contrast to Duchamp, she does not negate the esthetic value of objects and therefore lacks the desecrating and derisory in her relationship with art; in contrast to Cage there is not the distrust of man's capacity to control both nature and his own destiny.*

*From both the one and the other Coco Gordon has rather absorbed a reconstructive will in the sense that the recurrence to casual operations, like the dream and all the other components that concur to give form to the idea, is motivated by the fact that the awareness which we are in possession of, thanks to art and technology, is so vast that, if nowadays the artist does not watch out, from force of habit, she will inevitably tend towards what is known, no longer having the possibility to explore new zones: will fall that is in the trap of "indifferent rational repetition" which is mutilating in respect to the totality of existence.*

*One nears more closely the apparent chaos that creates the work of Coco Gordon, and bit by bit the question shifts from the "form" of the objects to the mental "process" that supports them. "The native Indian said that language exists in order to ask questions not to explain oneself...". It is a fundamental knot which serves to clarify the intellectual position of Coco Gordon. In front of the present saturation of rationality, in a world fragmented in splinters, like a puzzle disordered forever that is impossible to put back together because by now many pieces are missing and the new ones don't fit at all, the American artist calls on art once again to ask questions, to rediscover the pleasure of adventure and surprise, to search for the essential things. Man going ahead in history has become always more "civil", more sophisticated, better furnished culturally, but of himself he has lost something: he has lost the capacity to see, has*

che muore, la tensione spirituale, le cose che vede, i rumori del presente. A tutto ciò l'artista non vuol dare una sua forma, imporre un suo ordine ma, trasportando tali frammenti di vita nel campo delle immagini, ad esse vuol dare semplicemente voce. Il suo lavoro artistico non fornisce risposte precise o ricette pronte per l'uso, ma piuttosto ripropone le domande prime e ultime e così i suoi oggetti parlano un linguaggio vivente, aprono, come ha scritto Miodini, la "percezione mentale e corporea a realtà sensuali che combinano natura ed esperienza": il pensiero diventa cosa, oggetto, oggetto nel tempo e nello spazio, immagine e l'immagine "diventa un riflesso della realtà e non il suo mascheramento o la sua mimetica rappresentazione", ma neppure, direi, la sua gabbia.

Diventa, per dir tutto, una "trappola", un meccanismo di immaginazione. Certamente nel costruire le sue opere, nell'ambientare la mostra, l'artista manifesta i suoi sogni, i suoi pensieri, racconta la sua storia, prende posizione, insomma esprime una sua cifra soggettiva ed autobiografica. Ma proprio perché la sua opera non dà risposta e proprio perché non è fatta da oggetti da contemplare ma piuttosto reclama il coinvolgimento delle spettatrici, essa poi funziona come "trappola".

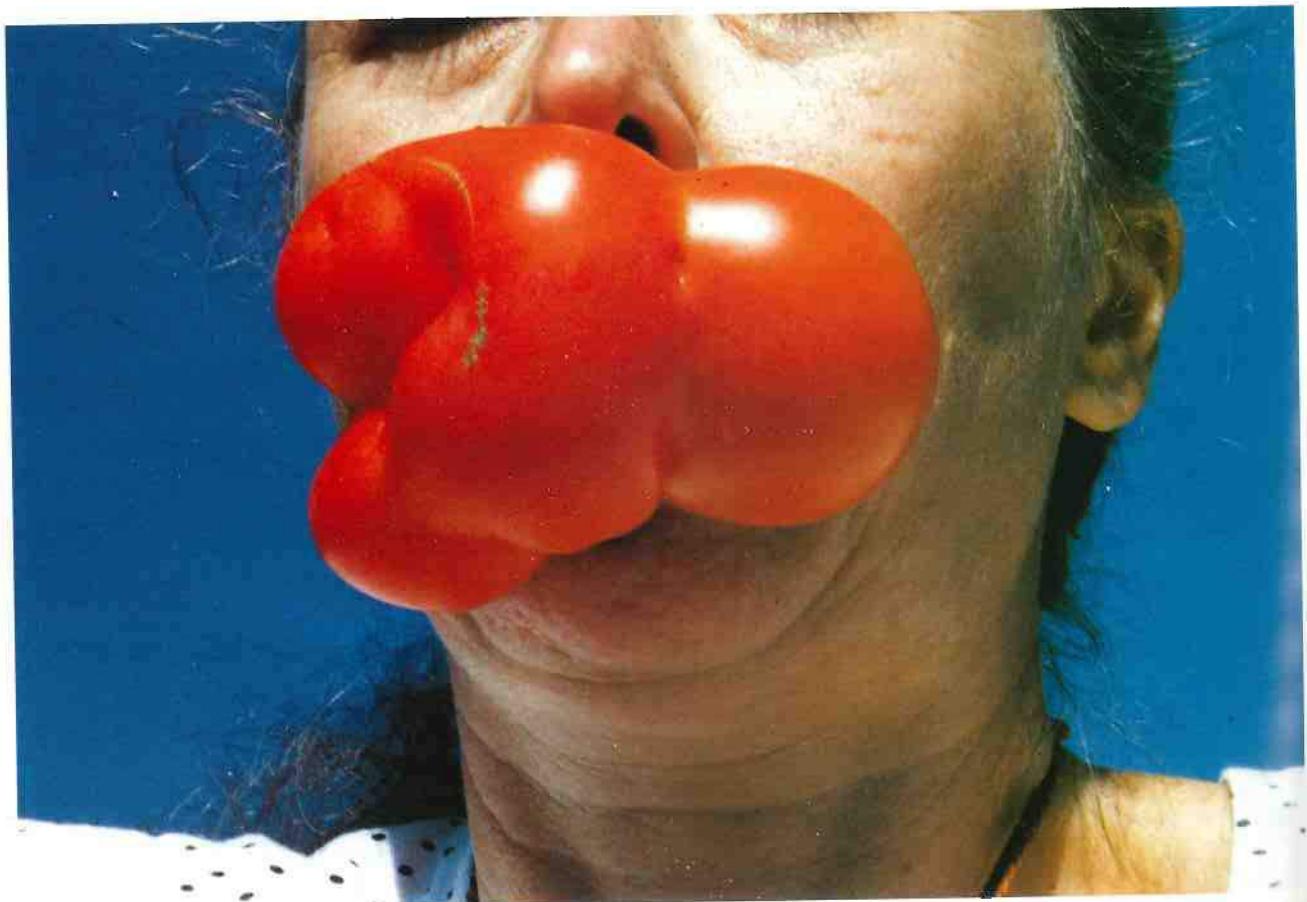
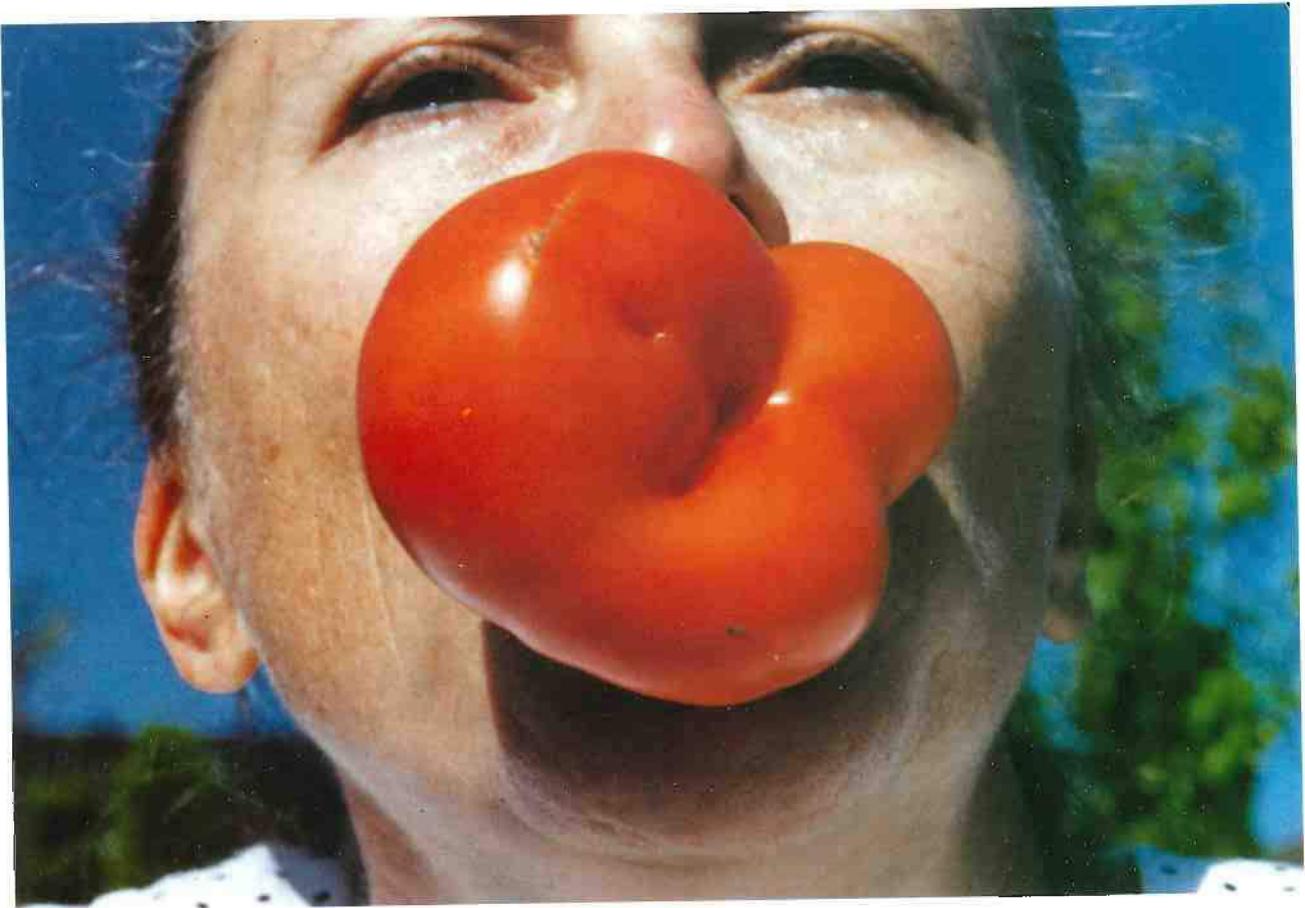
"Trappole" faceva un tempo Coco Gordon presentando un pianoforte con le porte in cui era facile ed invitante entrare ma poi era difficile uscire, si che le persone restavano impigliate. Ma qui l'impiglio è ora tutto mentale e la volontà di intrappolare non è più dell'artista che non vuole attirare nessuno contro il suo volere, ma piuttosto appartiene alle opere. Si entra nello spazio portandosi appresso le proprie esperienze, le noie e i dolori, le tasse da pagare e lo scolo dell'acqua che non funziona e poi l'occhio si fa complice della trappola perché, vedendo, costringe la mente a pensare e a riflettere su cose che solo un momento prima neppure immaginava.

Ecco come si mischia la "trappola della vita" che ciascuno porta con sé, con la "trappola dell'arte" capace di mettere un amplificatore alla vita silente delle cose; ecco come la "rappresentazione del sogno", diventa un contagiatore "meccanismo per sognare": l'importante ora non è tanto ricostruire ciò che ha pensato e sognato l'artista, quanto lasciarsi portare dalle correnti emozionali, vivere la personale avventura, scoprire la coscienza di sé in rapporto al mondo e alla natura. Importante, per dir tutto, è dare una risposta a quelle domande. O almeno tentarla.

Quasi in equilibrio tra arte e filosofia, e per questo aspetto prossima in un certo senso all'"opera totale" di James Byars<sup>17</sup>, Coco Gordon raccoglie i frammenti di vita e li

*lost the experience of darkness, once a violent and aggressive character, murdered by the lamp. "Yes, he is losing it in practice, but this capacity still exists in the evolutive stamp of man. Now it is not being used anymore and bit by bit the risk is run of losing it altogether, because we also know how to forget". Here in the "not forgetting" lies the root of Coco Gordon's thought. Her imagination is stimulated by all the vibrations that surround her, by dreams, by political and personal facts; her studio is her home, the tree in which she lives, the rose that dies, the spiritual tension, the things she sees, the noises of the present. The artist does not want to give a form to all this, impose her order but, transporting such fragments of life into the field of images, she simply wants to give them a choice. Her artistic work does not furnish precise answers or recipes ready for use, but rather reposes the first and last questions and so her objects speak a living language, they open, as Miodini wrote, the "mental and physical perception to sensual reality which combines nature and experience": thought becomes thing, object, object in time and space, image and the image "becomes a reflection of reality and not its masking or its camouflaged representation", but neither does it, I would say, become its cage.*

*It becomes, to say it all, a "trap", a mechanism of imagination, certainly in the construction of her works, in the arrangement of the show, the artist manifests her dreams, her thoughts, tells her story, takes a position, in summation expresses her subjective and autobiographic digit. But precisely because she doesn't provide an answer and precisely because it is not made of objects to contemplate but rather reclaims the participation of the spectator, it can work as a "trap". Once, Gordon made "traps" presenting a piano with doors in which it was easy and inviting to enter but then difficult to get out of, such that the viewers remained entangled. But here the entanglement is completely mental and the desire to entrap is no longer that of the artist who doesn't want to attract anyone against his will, but rather belongs to the work. One enters the space accompanied by his own experiences, the boredom and pains, the taxes to pay and the drain that doesn't work, and the eye becomes an accomplice of the trap because, seeing, it forces the mind to think and to reflect on things which only a moment before it had not even imagined. Here is how the "trap of life" that everyone carries around with him is mixed with the "trap of art" capable of amplifying the silent life of things; here is how the "re-*



disperde in frammenti di pensiero; si accinge con grande attenzione a ricomporre il puzzle disperso per ritrovare una perduta unità. C'è indubbiamente nell'opera di Coco Gordon un desiderio metafisico di trascendenza, la coscienza di un tempo eterno e di uno spazio infinito in cui nulla può mutare senza provocare una catena di reazioni. Questa tendenza ad una visione complessiva l'artista chiama "impronta del passato" è qualcosa che da sempre si è impressa nella mente dell'uomo e che poi il limitato senso del tempo e dello spazio in cui le singole vite si consumano porta a dimenticare. Ma essa è lì, come una eredità genetica. Nell'accostarsi quanto più è possibile a questa "impronta" di unità "qualcosa che mi dirige e mi vede" l'artista si avvale anche dal suo naturale accostamento a quel particolare tipo di contemplazione zen, a quella stramata attenzione che rende visibile anche l'inesistente ponte di pietra di cui si racconta in una antica leggenda giapponese. Si tratta di una componente da non trascurare, di una capacità di "ascoltare il silenzio" che si accompagna allo straordinario efficientismo americano: "Sai, penso che gli orientali siano molto più avanti nella ricerca dell'esere umano totale di quanto non lo siamo noi occidentali; ma forse tutti, invecchiando, si diventa un po' più orientali".

Eccoci dunque di fronte ad un'arte che non più come una volta esprime se stessa, nata dalla fantasia e dalla personalità individuale dell'artista ma piuttosto si confronta col presente. Così è stato per Picasso che con "Guernica" ha dato una risposta al bombardamento dei civili, così è stato con Pop Art che ha fronteggiato la civiltà dei consumi, con il Concettuale che ha valorizzato fino alla esasperazione la razionalità. E questo "sogno del tempo" di Coco Gordon da che cosa nasce? È a mio parere una poetica risposta al più grande dei mali del nostro tempo, a quella "superficialità" che in maniera scelerata ha inquinato ogni rapporto degli uomini con la natura, con le cose e con gli altri; a quella superficialità che ci ha fatto diventare ciechi, senza più un futuro, che ci ha fatto perdere la consapevolezza di un incontro e di noi stessi. Travolti da un'ondata di iperrazionalismo, avendo ceduto anche la facoltà di scelta, ci lasciamo travolgere in un vivere indifferente, tutto appiattendo alla fredda realtà di un tasto di computer che per noi pensa e decide. Ubriachi ormai di immagini e di suoni, non soltanto abbiamo perduto la nozione del "passato" e per nulla si curiamo del "futuro", ma addirittura abbiamo del tutto svuotato il "presente" che andiamo riempiendo con il deserto dei luoghi comuni, dei prodotti industriali, dei Kitsch e della banalità; un presente che si nutre propriarsi appunto di quella "attenzione" che

*presentation of the dream", becomes a contagious "mechanism for dreaming": what is important now is not so much to reconstruct that which the artist thought and dreamed, as to let oneself be carried by the emotional currents, experience the personal adventure, discover the consciousness of self in relation to the world and nature. What's important, to say it all, is to give an answer to those questions. Or at least attempt it.*

*Almost in balance between art and philosophy, and in this it is similar in a certain sense to the "total work" of James Lee Byers<sup>17</sup>, Coco Gordon gathers the fragments of life and disperses them in fragments of thought; she sets about recomposing with great attention the upset puzzle in order to find a lost unity. There is doubtlessly in the work of Coco Gordon a metaphysical desire for transcendence, the consciousness of eternal time and infinite space in which nothing can change without provoking a chain reaction. This tendency towards an inclusive vision the artist calls "stamp of the past" it is something that has always been impressed in the mind of person and which then the limited sense of time and space in which the single lives are consumed results in its being forgotten. But it is there, like a genetic heredity. In nearing as much as possible this "stamp" of unity to this "something which directs me and sees me" the artist makes use of her natural nearing to the particular type of contemplation of Zen, to the extreme attention that renders visible even the nonexistent stone bridge of which an ancient Japanese legend tells. It is a component not to be neglected, of a capacity to "listen to silence" which is accompanied by the extraordinary American efficiency: "You know I think the Orientals are much farther along in the research of being a total human being than we Westerners; but perhaps everyone, aging, becomes a little more Oriental".*

*Here we are then in front of an art that no longer expresses itself like once, born of fantasy and of the individual personality of the artist but rather confronts itself with the present. That is how it was with Picasso who with "Guernica" gave an answer to the bombing of townspeople, that's how it was with Pop Art that confronted the consumer civilization, with Conceptualism which valued rationality to the point of exasperation. And this "dream of time" by Coco Gordon from what is it born? It is in my opinion a poetic answer to the greatest evil of our times, to the "superficiality" which in a wicked way has poisoned every relationship between man and nature, with things and with others, to that superficiality that has made us become blind, with no fu-*



poi carica di espressione poetica non soltanto il soggetto che pensa e che vede, ma anche ciascuna cosa vita e pensata, di uno "stile freddo, impersonale e inespressivo del quotidiano"<sup>18</sup>. Ma al prospetto "Periodo di Marmo" in cui "è caduto ogni effimero visivo e l'artista si focalizza sugli effetti solidi, rigidi e silenziosi, la cui presenza compone ed evoca il mondo", ecco Coco Gordon contrapporre piuttosto l'invito ad una partecipazione totale alla vita, a riscoprire la vita silente delle cose e dell'uomo, a riappropriarsi appunto di quella "attenzione" che poi carica di espressione poetica non soltanto il soggetto che pensa e che vede ma anche ciascuna cosa vista e pensata.

Una volta Fluxus iniziò la sua rivoluzione permanente che non fu soltanto linguistico, ma soprattutto etico e morale; quando apparve c'era la Corea ed il Vietnam, oggi di fronte a Coco Gordon non ci sono bombe o guerre ma c'è un problema più grave che è il decadimento dell'ambiente naturale e dunque la stessa sopravvivenza dell'uomo.

Contro la superficialità a sfavore dei problemi ambientali, ecco dove adesso è volta la rivoluzione di Coco Gordon; il suo è un modo assolutamente psichico di mettere un seme nel futuro.

**Lucio Barbera**

*ture, which has made us lose the consciousness of a meeting and of ourselves. Overcome by a wave of hyper-rationalism, having ceded as well the faculty of choice, we allow ourselves to be carried away in an indifferent life, everything flattening in the cold reality of a computer key that thinks and decides for us. Drunk by now on images and sounds, not only have we lost the notion of the "past" and don't take care of the "future" at all but we have even completely emptied the "present" which we are filling with the desert of common places, of industrial products, of kitsch and of banalities; a present which feeds on a "cold style, impersonal and inexpressive of the everyday"<sup>18</sup>. But to the prospective "Marble Period" in which every visual transience has fallen and the artist focusses on solid and stable, rigid and silent effects, whose presence composes and evokes the world", Coco Gordon proposes rather the invitation to total participation in life, to rediscover the silent life of people and things, to reappropriate the "attention" that loads with poetic expression, not only the subject who thinks and sees, but anything lived and thought as well. Fluxus began its permanent revolution that was not only linguistic but above all ethic and moral; when it appeared there were the Korean and Viet Nam wars, today in front of Coco Gordon there are no bombs there is a more pressing problem which is the destruction of the natural environment and therefore, the survival of man. Against superficiality which aggravates an inattention to environmental problems, this is where Coco Gordon's revolution is directed; hers is an absolutely mental way of planting a seed in the future*

**Lucio Barbera**



## NOTE

<sup>1</sup> Intervista di Roger Reynolds e Ann Arbor in "John Cage". Edizioni C.F. Peters, Francoforte 1962.

<sup>2</sup> Il termine appare per la prima volta sull'invito a tre conferenze dell'artista oriundo lituano "Musica Antiqua et Nova". Per una sintetica ricostruzione di quella fondamentale esperienza multimediale vedi Charles Dreyfus. "La breve storia di Fluxus", in Flash Art n. 84-85 ottobre-novembre 1978, ore in reprint in Flash Art n. 152, ottobre-novembre 1989, n. 97. Per una conoscenza diretta del movimento restano fondamentali i due libri del "Fluxus Yearbox" (1962-1964 e 1968) e soprattutto il libroquaderno "An Anthology" pubblicato da Young e Mac Low nel 1963.

<sup>3</sup> J. Chalupecky, Tempo zero, in "Data Arte" 18 settembre-ottobre 1975, p. 80.

<sup>4</sup> A quattro anni ho fatto un libro-collage e sulla copertina ho scritto: "Io sono un libro"; brano di una conversazione con Coco Gordon registrato su nastro il 6 gennaio 1990, alla quale andranno riferiti anche le successive citazioni.

<sup>5</sup> Nato in Germania e attivo dapprima in Europa il movimento si radicò ben presto in New York, raccogliendo tra il 1962 e il 1970 artisti di varia astrazione come George Brecht, Ken Friedman, Nilan Kruizak, Walter De Maria, Heinz Cibulka, John Cage, S. Chiari, Al Hansen, Dick Higgins, La Monte Young, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Allan Kapow, Philip Corner, Fillion, Henry Flynt, Saalhey Hendricks, Joe Jones, Milan Kuizak, Maciunas, Naim June Paik, Jackson Mac Low, Takako Saito, Spoerri, Ben Vautier, Vostel, Watts, successivamente a parte artisti come Beuys che con il loro lavoro si sono automaticamente avvicinati al movimento, si sono registrate almeno altre due annate di operatori che in tempi diversi hanno aderito a Fluxus.

<sup>6</sup> J. Chalupecky, op. cit., p. 83.

<sup>7</sup> In questo senso giustamente Viana Conti, in Flash Art n. 147, dicembre 1988, gennaio 1989, p. 107 che sebbene riconosca che Fluxus "abbia prodotto effetti da resistenza alla storicità e alla categorizzazione dei propri linguaggi, poi riconosce che oggi se ne può parlare in termini di prospettiva storica, utilizzando strumenti critici tendenti a decostruirlo a livello comportamentale, estetico, filosofico, politico, scientifico", per concludere che "paradossalmente perfino se una attitudine castica, indeterminata, di Fluxus, può derivare una sorta di rovina linguistica".

<sup>8</sup> Così Giacinto Di Pietrantonio, in Flash Art n. 138, aprile 1987, p. 48.

<sup>9</sup> In tal senso vedi Gillo Dorfles, "Artificio e natura", Torino 1988, p. 101.

<sup>10</sup> Si tratta del concetto elaborato da Umberto Eco, "Opere aperte", Milano 1967 che si fonda sulla affermazione della "ambiguità" come elemento che caratterizza l'opera d'arte sicché data la "pluralità di significati che convivono in un solo significante" l'opera non si conclude mai in se stessa ma reclama l'intervento del finitore di fronte al quale si apre "un campo di possibilità interpretativa

## NOTE

<sup>1</sup> Interview by Roger Reynolds in Ann Arbor in "John Cage". Ed. C.F. Peters, Frankfurt 1962, p. 52.

<sup>2</sup> The term appears for the first time in: Invitation to three conversations with the artist, "Musica Antiqua et Nova". For a synthetic reconstruction of the fundamental multi-media experience. See Charles Dreyfuss: "La breve storia di Fluxus", in Flash Art n. 84-85 October-November 1978, now in reprint in Flash Art n. 152, October-November 1989, 97 For direct knowledge of the movement the two issues of the "Fluxus Yearbook" (1962-1964 / 1968) and above all the book/notebook "An Anthology" publ. Young and Maclow 1963, remain fundamental.

<sup>3</sup> J. Chalupecky, Tempo zero, in "Data Arte" 18 Sept.-Oct. 1970 p. 80.

<sup>4</sup> "At the age of 4 I did a book-collage and on the cover I wrote: "I am a book"; from a conversation with Coco Gordon recorded Jan. 6, 1990 from which the successive quotes are also taken.

<sup>5</sup> Born in Germany and at first active in Europe the movement rapidly expanded to New York, gathering in the years between 1962-1970 of various extraction like George Brecht, John Cage, S. Chiari, Al Hansen, Dick Higgins, LaMonte Young, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Allan Kaprow, Philip Corner, Fillion, Henry Flynt, Geoffrey Hendricks, Joe Jones, Milan Knizak, Maciunas, Naim June Paik, Jackson Mac Low, Takako Saito, Spoerri, Ben Vautier, Vostel, Watts, successively artists like Beuys who autonomously neared the movement with their work.

<sup>6</sup> Chalupecky, op. cit. p. 83

<sup>7</sup> In this sense Viana Conti in Flash Art n. 147, Dec. 1988, Jan. 1989 p. 107 who although recognizing that Fluxus "has produced effects of resistance to the historicification and categorization of its languages". One then realizes that "now one can talk in terms of historic project, utilizing instruments of criticism tending to deconstruct it at the behavioural, esthetic, philosophic, political, and scientific level" concluding that "paradoxically even with an esthetic attitude, indeterminant, discontinuous and expansive, like that of Fluxus remedying a sort of linguistic order".

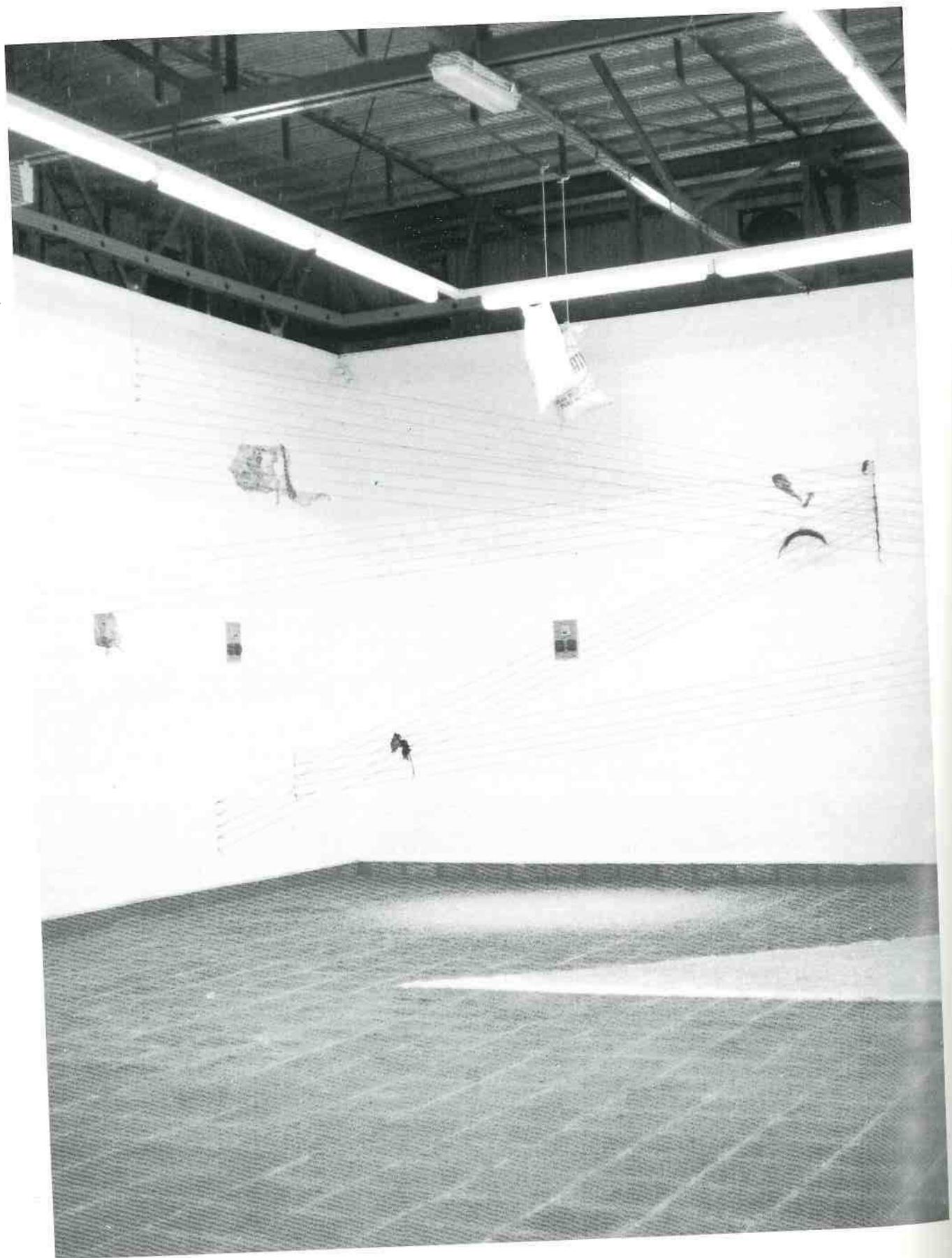
<sup>8</sup> Dr. Pietrantonio, Flash Art n. 138, April 1987 p. 48.

<sup>9</sup> In this sense see Gillo Dorfles, "Artificio e natura", Turin 1968, p. 101».

<sup>10</sup> The concept is elaborated by Umberto Eco, "Opere Aperte", Milan, 1987 and is based on the affirmation of "ambiguity" which is the element that characterizes the work of art providing the "plurality of meanings which live together in a single meaning" the opera is not concluded in itself or claims to be a finished intervention if in front of this is opened "a field of interpretive possibilities like with figuration of stimuli marked by a substantial indeterminacy..." (p. 146).

<sup>11</sup> See Dorfles in "Ultime tendenze nell'arte d'oggi", Milan 1973 p. 131.

<sup>12</sup> The Italian term proposed by Germano Celant, "Arte po-



come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza... (p. 146).

<sup>11</sup> Di una corrente tendente soprattutto a "giungere ad un realizzazione" ha parlato Gillo Darfles, in "Vetrina e tendenza nell'arte d'oggi", Milano 1973, p. 131.

<sup>12</sup> È il termine italiano proposto da Germano Celant, "Arte povera", Milano 1969, che traduce analogie esperienze affermatesi inizialmente negli Stati Uniti dove si è parlato di ABC Art, di Minimal Art, soprattutto di Rejective Art e di Primary Structures.

<sup>13</sup> Così Antonio Del Guercio, "Minimal Art a immagini massimali", in *Rinascita* 26 aprile 1968.

<sup>14</sup> Sulla mobilità di pensiero tipica dell'artista contemporaneo si vedrà "Giulio Ciavoliello". Dall'affetto alla cosa", in *Flash Art* n. 153, dicembre 1989-gennaio 1990, p. 74.

<sup>15</sup> Si veda in proposito Maurizio Fagiolo dell'Arco, "Narrativa Art", in *Il Messaggero*, 14 ottobre 1975.

<sup>16</sup> La differente utilizzazione è ben chiarita da Umberto Eco, "Corpo e concetto artista perfetto", in *l'Espresso* 1975, n. 13, p. 77. Ma sull'argomento vedi più in generale Lea Vergine, il "Corpo come linguaggio", Milano, 1974. Nel contrapporre all'opera, intesa come affetto statico da contemplare il rapporto dinamico con le cose e con l'ambiente coinvolgendo lo spettatore col procedimento operativo è anche evidente come l'artista americana si accosti in qualche modo anche all'arte comportamentale.

<sup>17</sup> Si veda a tal proposito Floriana Piquè "Jones Lee Byars", in *Flash Art* n. 150, giugno 1989, p. 107 e soprattutto per utili spunti che fornisce con riferimento ad "un sincretismo che coagula platonismo, buddismo pene accidentalismo postmoderno".

<sup>18</sup> Germano Celant, "Periodi di marmo. Arte verso l'innespressionismo", catalogo della XX rassegna internazionale d'arte di Aciреale, Milano 1989.

"vera" Milan 1988, which has analogies to experiences initially affirmed in the United States where Abc Art, Minimal Art, above all Rejective Art and Primary Structures were talked of.

<sup>13</sup> See Antonio Del Guercio, "Minimal Art e Immagini" in *Rinascita* 26, April 1968»

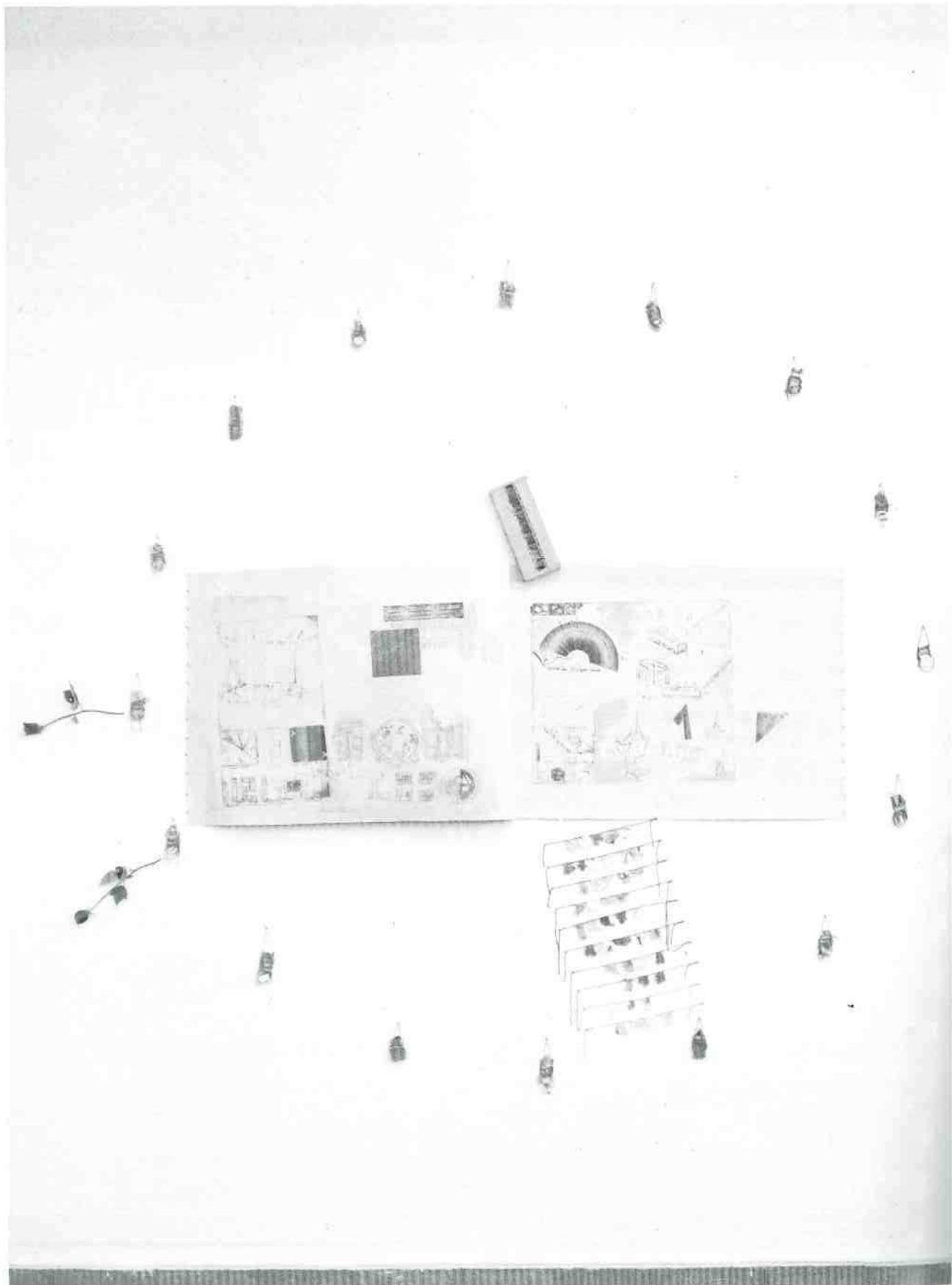
<sup>14</sup> On the mobility of thought typical of the contemporary artist see Giulio Ciavoliello "Dall'oggetto alla cosa", *Flash Art* n. 153 Dec. 1989-Jan. 1990 p. 74.»

<sup>15</sup> ...See Maurizio Fagiolo dell'Arco, "Narrative Art", *Il Messaggero*, Oct. 14 1975.

<sup>16</sup> The different utilization is cleared up by Umberto Eco, "Body and concept artist perfect", in *l'Espresso* 1975, n. 13 p. 77. But on this subject see more in general terms Lea Vergine, "Body as language", Milano 1974.

<sup>17</sup> ...See Floriana Pique, "James Lee Byars", *Flash Art* n. 150, June 1989 p. 107.

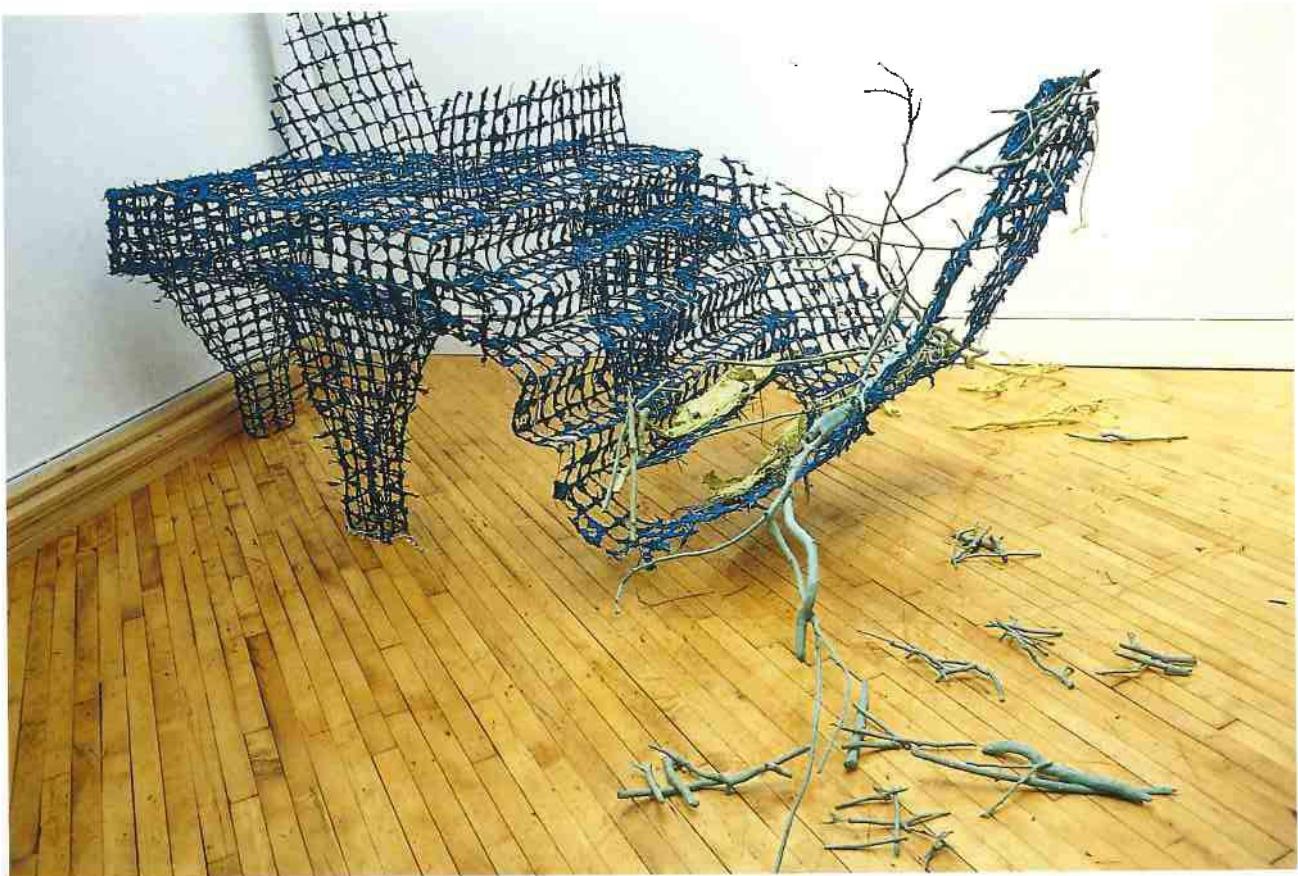
<sup>18</sup> Germano Celant, "Periodi di Marmo. Arte verso l'innespressivismo", XX rassegna internazionale d'arte di Aciреale, Milan 1989.



## Iriflut reporters

(Riallocazione del "i" nel testo di Gabriele Bortolozzo e  
Luciano Mazzolin) (Voce di Verona)

login ls imillion id id iindustrial.  
id jeu id id.  
iresidu iindustrial italian ipar igl iespert.  
id ieliminarl id idovercel ino ignerazion iresidu ioleos.  
igommos iresinos *iriflut* icloorganic isolid.  
icatalizzator imetallic iimpregnant id icompost iorganic  
ifangh id.  
id ieffluent igassos iliquid isolid iscaricat ide  
ilavorator ide icittadin.  
ic id.  
inumeros icas imortal ilavorator iaddett iogn id id.  
ide *iriflut* itossic inociv isistemat ine ibdon iprodott.  
*iriflut* iscaricat iogg id ipetrol id idepost ine ibdon  
icos iaccumolars ilimit ipreoccupant.  
id istran imoviment irepentin id ifust ic itutt ilivell.  
ifust ipo id icos idisfars ide ifust itossic inociv  
id iffund ipo ine iPaes iafrican. icollaudat.  
id irepart iproductiv ipericolos.  
ipoch imetr ic iuffic.  
iquest igiorn is ide irimanent ifust is istivat iRegion  
ich iriceverl.  
ispedirl itut ino ic id id ifust ifust.  
iprecedent ic id iinceneritor iqual ic id ide ifust igl  
ialtr laspett ichiar ide *iriflut* id la ipartit ipolitic.  
imiliard istanziat imoltissim itant itropp.  
iiquid *iriflut* id id ispeculazion id ianalisi id iiquid  
id itecnic ipreparat iprepost creatit icontrall id id.  
id ide *iriflut* iindustrial id ide *iriflut* itossic inociv  
id ipopolar isvoltos.  
iinter icaric id ifust igettat ipo icos is.  
ispedizion id ic ifust id *iriflut* itossic innociv ispars.  
isistemat icondizion id ilavorator.  
iproblem id ispunt idegl iinvolucr.  
id *iriflut* itossic inociv.  
ifust is id id ital ifust id id ifust ic inav ide  
imicidial *iriflut* iindustrial ifust iquell id id iriceverl.  
ifust. ide ifust. id ifust iccolocat id ilavor id imillion.  
id iinternazional iclass id *iriflut* itossic inociv ic  
id iindependent id id iogn id isistem iinternazional.



## Suonata per Pianoforte Blu

coco DO

coco LA

cocola

coco stretta

coco stringe

cococostringe

coco capo

coco collo

coco capocollo

Rit. coco no

coco sì

coco così

coco ina  
coco inomane  
coco loni

coco pòtamo  
coco dillo!  
cocodrillo

coco coke  
coco code  
cocodé

coco dé  
coco invita  
coco rita  
Rit. coco no  
coco si  
coco così

coco dice cosa dice  
coco arde  
coco coccarde

coco cocca  
coco cosa  
coco sa  
Rit. coco no  
coco si  
coco così

coco dimmi!  
coco amaca  
coco all'uovo coco a coque

coco reporter  
coco rade  
coco rrado

coco stumi  
coco COSTA  
coco sta  
Fin. coco ùzzolo  
coco corre/coco mero  
coco Gordon



## Fluxus

È dal Dadaismo che nasce una linea *sintetica* dell'arte, come opera d'irruzione nel presente quotidiano, al di fuori delle strutture che organizzano il normale lavoro artistico. Secondo un'improvvisazione che è metodo e tentativo di modifica delle abitudini sociali. L'evento artistico si sviluppa secondo una libera aggregazione di gesti che partono all'inizio da un semplice canovaccio, nel quale l'unica intenzione costante è la rottura del gesto quotidiano, inteso quale gesto sempre funzionale ed economico, rispondente ad un fine. L'evento rompe il binomio causa-effetto, perché riesce a promuovere nel corpo sociale l'irruzione di gesti non economici e afunzionali, disinteressati, con l'unica finalità di portare alla superficie zone rimosse e fantasie non vissute, appartenenti al profondo.

Alla conoscenza specialistica e settoriale, l'arte *sintetica* oppone la coscienza globale e profonda che scardina la specificità del linguaggio artistico per sconfinare nel luogo totale della creatività. Tra le neoavanguardie il gruppo Fluxus è quello che ha lavorato per una strategia globale, tesa a rifondare a livello antropologico l'esperienza artistica. Arte come Fluxus, cioè come flusso e diarrea, movimento inarrestabile della concretezza di un evento o di un oggetto. La rappresentazione artistica diventa il momento focalizzante della dialettica tra l'Io dell'artista e l'oggettività del mondo, dove il mondo, paradossalmente, è la polarità privilegiata, perché costituisce lo spazio esistenziale da cui nasce l'urgenza dell'opera. Arte, appunto, come luogo totale in cui la creatività non tende più ad individuarsi secondo la nozione di lavoro artistico, ma ad espandersi con voluta infedeltà alle attitudini riconosciute dalla società all'artista.

La tattica può consistere nella proposta diretta della stessa fisicità dell'artista o degli oggetti impiegati, esibizione effimera del soggetto o dell'oggetto, per affermare una nozione non d'informazione asettica ma di comunicazione.

La qualità di effimero riguarda non solo la presentazione calda del corpo (che per la sua evidenza tenta di scardinare la separatezza teatrale con il pubblico), ma anche l'uso dell'oggetto che viene impiegato per semplice associazione, quasi con un utensile. La durata del gesto tende a pareggiare il tempo fisiologico di formazione dell'opera e il tempo di fruizione della stessa. Fluxus si è mosso co-

## Fluxus

*It is with dada that a synthetic line in art appears, as a work of eruption in the everyday present, outside of the structures that organize normal artistic production. In accordance with an improvisation that is a method and an attempt to modify social habits. The artistic event is developed according to a free aggregation of gestures that part initially from a simple canvas, in which the only constant intention is the breaking of the everyday gesture, a gesture which is always functional and economic, responding to an end.*

*The event breaks the cause and effect binomial, because it succeeds in promoting in the social body the eruption of uneconomic and a-functional gestures, disinterested, with the sole scope of bringing to the surface removed zones and unexperienced fantasies, belonging to the depths. Synthetic art, to specialistic and sectorial knowledge, opposes the profound and global conscience that unhinges the specificity of the artistic language in order to cross into the site of total creativity. Among the Neo avant-gardes the Fluxus group is the one which has worked for a global strategy, aimed at a refoundation of the artistic experience on an anthropological level. Art as Fluxus, that is as flow and diarrhoea, the unstoppable movement of the concreteness of an event or of an object.*

*Artistic representation becomes the focalizing moment in the dialectic between the Ego of the artist and the objectivity of the world, where the world, paradoxically, is the privileged polarity, because it constitutes the existential space from which the work's urgency is born. Art, in fact, as total site in which creativity no longer tends to individuate itself according to the notion of artistic work, but to expand itself with desired infidelity towards the attitudes which society recognizes in the artist.*

*The tactic may consist in the direct proposal of the physicality of the artist himself or that of the objects employed, ephemeral exhibitions of the subject or the object, affirming a notion not of asceptic information but of communication. The quality of ephemera regards not only the warm presentation of the body (which by its conspicuousness tends to unhinge the theatrical separa-*



me un fronte mobile di persone e non come un gruppo codificato di specialisti, seguendo, più che la tattica di sperimentazione di nuovi linguaggi, la strategia del contagio sociale: la possibilità di creare una serie di reazioni a catena, onde magnetiche al di sopra e al di sotto dell'arte.

L'arte agisce all'interno di un sistema, dove le separazioni geografiche e le diverse matrici culturali spesso determinano una frantumazione della comunità artistica. Perchè gli artisti costituiscono un'involontaria comunità, anzi una comunità concentrata che si contrappone al resto della società, quanto a scelte ideologiche e a comportamento individuale.

Prima di Fluxus esistevano una serie di comunità artistiche, divise per paesi ed al loro interno ancor più divise per poetiche. Le divisioni geografiche corrispondono spesso anche a divisioni di mercato, a contesti sociali che si contrappongono tra loro in base alla maggiore o minore aggressività. Fluxus è il primo movimento che supera tali steccati. Rompe le dimensioni e la frantumazione dell'arte, chiamando intorno a sé artisti, americani, europei, giapponesi, coreani, al di là delle distanze geografiche e culturali. Rinunciando a considerare la poetica come comune denominatore, Fluxus ha chiamato a raccolta artisti di diversa estrazione culturale e provenienti da poetiche diverse.

Alla frantumazione della comunità artistica voluta dal sistema, Fluxus risponde con la concentrazione e con l'affermazione di un'unica comunità, in cui fluidamente entrare ed uscire. La base di tale incontro non è estetica ma etica, l'intenzione cioè di dare all'arte un contenuto rinnovato attraverso il quale essa possa trovare un rapporto con la vita.

L'oggetto o l'evento quotidiano non sono l'oggetto o l'evento dell'happening, non è l'improvvisazione cosmetica che abbellisce lo spazio urbano entro cui avviene l'azione. L'azione Fluxus non è soltanto un'affermazione interdisciplinare dell'arte, come avviene nell'happening, ma il tentativo di svelare una qualità del quotidiano. Perchè il quotidiano non è il livello basso dell'arte. Perciò Fluxus significa il salutare passaggio dalla poesia alla prosa, da una condizione aulica dell'arte ad uno stato che funziona da messa a fuoco sulla realtà.

Il passaggio dall'estetico all'etico avviene attraverso la riduzione della nozione di lavoro artistico, inteso come elaborazione di strumenti specifici che riguardano l'arte. Ciò avviene mediante l'introduzione di un atteggiamento interdisciplinare che promuove un tipo di arte, non più rapportabile alle sue categorie o ai suoi parametri tradizionali. Non si parla più di pittura, scultura, poesia o musica, ma di evento che ingloba dentro di sé tutte le discipline possibili e tutti gli stili. Alla base esiste una posizione ideologica, che è quel-

*tion with the public), but also the use of the object that is employed for simple association, almost as a utensil. The duration of the gesture tends to match the physiological time of the formation of the work and the time of the fruition of the same.*

*Fluxus has moved as a mobile front of people and not as a codified group of specialists, following, more than the tactic of experimentation of new languages, the strategy of social contagion: the possibility of creating a series of chain reactions, magnetic waves above and below art. Art acts inside a system where geographic separations and different cultural matrixes often cause a splintering of the artistic community. Because artists make up an involuntary community, in fact a concentrated community which sets itself up against the rest of society, in choice of ideology and individual behaviour. Before Fluxus, there existed a series of artistic communities divided by countries and in the countries themselves even more divided by poetic. The geographic divisions often correspond to divisions in the market, to social contexts that are opposed according to the amount of their aggressiveness. Fluxus is the first movement to overcome such barriers. It breaks down the division and the splintering of art, calling for the participation of artists, Americans, Europeans, Japanese, Koreans, beyond cultural and geographic differences. Renouncing the consideration of poetics as a common denominator, Fluxus has called together artists with diverse poetics and of different cultural extractions.*

*Fluxus responds to the system's desired splintering of the artistic community with the concentration and affirmation of one community, in which there is a fluid entering and exiting.*

*The basis of such an encounter is not esthetic but ethical, the intention that is of giving a renewed content to art through which it can find a relationship with life. The object or the everyday event is not the object or event of a happening, it's not the cosmetic improvisation that embellishes the urban space within which the action takes place. The Fluxus action is not only an interdisciplinary affirmation of art, as happens in a happening, but the attempt to unveil a quality that the event and the object already have in themselves: the quality of the everyday. Because the everyday is not the lowest level of art.*

*Thus Fluxus means the healthy passage from poetry to prose, from a stately condition of art to a state of focussing on reality.*

*The passage from the esthetic to the ethical comes*



la della cleptomania, la libertà di assumere il mondo come materiale permanente e totale in tutti i suoi aspetti, per realizzare un gesto o un'opera d'arte.

La scardinamento di ogni aspetto specialistico dell'arte non significa parodia dell'arte, ma anzi sconfinamento e apertura che crea un flusso, un movimento, attraverso il quale l'arte acquista il movimento della vita. La premessa di tutto ciò è costituita dalla coscienza del mondo come valore, di una qualità della vita. Fluxus vede la vita attraverso un'ottica ed uno sguardo a trecentosessanta gradi che gli permettono una visione circolare e totale delle cose. La circolarità non riguarda soltanto le cose nella loro fisicità, ma anche l'assunzione di dati culturali che non appartengono al contesto dell'arte della cultura occidentale. La nozione del tempo trova una sua ascendenza nella cultura orientale dello Zen, per il quale è una fitta rete di attimi che si susseguono orizzontalmente in maniera incessante e continua. Il tempo è una dimensione aperta e discontinua che non qualifica soltanto i gesti più significativi, ma anche quelli più anonimi e quotidiani. La cultura occidentale ci ha abituati a considerarlo come misura del pensiero umano, come dimensione che scandisce il proprio fluire in sincronia con la storia e non con la pura cronologia dei fatti.

Infatti la storia occidentale raccoglie soltanto eventi e date storiche, misurate col parametro della loro eccezionalità, della loro capacità di uscire dal livello medio dei fatti quotidiani. Alla visione verticale del tempo tipica della cultura occidentale, la cultura orientale ne oppone una tutta orizzontale, adatta ad accompagnare la vita quotidiana in ogni sua condensazione, anche al di sotto di un suo accadimento eroico. Attraverso Cage, Fluxus assume tale ottica e per questo accoglie nello spazio dell'arte ogni oggetto e ogni gesto possibile. Ora il tempo dell'arte rispetta quello della vita: l'oggetto è l'oggetto, il gesto è gesto. Il quotidiano, cioè, non è soltanto la dimensione di partenza, ma anche la dimensione d'arrivo dell'arte, se l'arte non è più celebrazione dell'eccentrico, non è più passaggio dalla poesia alla prosa, e se invece è affermazione del già esistente, essa diventa passaggio da una prosa (la vita) ad un'altra (l'arte). Per Fluxus l'arte è il passaggio, il processo che porta la vita da un grado di esistenza all'altro. Quando nel 1962 si tenne a Wiesbaden il Fluxus Internazionale Festspiele, tutti gli artisti partecipanti realizzarono opere od eventi che puntavano non tanto sulle loro qualità estetiche, quanto sulla loro intensità e determinazione di affermare il quotidiano.

Il quotidiano contiene non soltanto l'accadimento intenzionale ed intelligente, ma anche il caso, il fortuito, l'incomprensibile, in definitiva anche un livello di idiozia. Tutto questo è il quotidiano, la vita ramificata e frantumata in una

*about through the reduction of the notion of artistic work, understood as an elaboration of specific instruments that regard art. This comes about through the introduction of an interdisciplinary attitude that promotes a type of art which can no longer be related to its category or its traditional parameters. Painting, sculpture, poetry, or music is no longer talked of, but rather an event that globalizes in itself all the possible disciplines and styles. As a basis there is an ideological position, that of kleptomania, the freedom of taking the world as a material which is permanent and total in all its aspects, in order to realize a gesture or a work of art.*

*To unhinge every aspect of specialization in art does not mean to parody art, but in fact an opening and breaking down of barriers that creates a flow, a movement, through which art acquires the movement of life. The premise of all this is constituted by the consciousness of the quality of life, of the world as a value. Fluxus sees life through an optic with a range of three hundred and sixty degrees that permits a circular and total vision of things. The circularity doesn't regard things only in their physicality, but the assumption of cultural data as well that doesn't belong to the context of the art of western culture. The notion of time finds one of its ascendancies in the eastern culture of Zen, for which it is a dense network of moments that succeed each other horizontally in an incessant and continuous manner. Time is an open and discontinuous dimension which qualifies not only the more significant gestures, but the more anonymous and daily ones as well. Western culture has accustomed us to considering it as a measure of human thought, as a dimension that scans its own flow in sync with history and not with the pure chronology of facts.*

*In fact western history gathers only historical dates and events, measured with the parameter of their exceptionality, of their capacity to stand out against the average facts of the everyday. Against the vertical vision of time typical of western culture, eastern culture puts forth a horizontal one, adapted to accompanying daily life in all its condensation, even beneath the heroic event. Through Cage, Fluxus assumes such an optic and for this gathers into the realm of art every possible object and gesture. Now the time of art complies with that of life: object is object, gesture is gesture. The everyday, that is, is not only the dimension of departure, but also the dimension of arrival of art, if art is no longer the celebration of the eccentric, it is no longer the passage from poetry to prose, and if instead it*





fattualità accidentale. Su questa fattualità Fluxus agisce con un atteggiamento fenomenologico, per cui il mondo è il mondo della vita e l'arte è l'arte totale.

Maciunas, Paik, Brecht, Vautier, Filliou, Vostell, Chiari, Simonetti, Patterson, Schmit, Andersen, Ono, Kossugi, Knowles, Beuys hanno costituito una pattuglia mobile, dislocata geograficamente in posti differenti ed hanno operato costantemente con un atteggiamento interdisciplinare. L'uscita dell'arte dai suoi ambiti specifici ha insegnato anche la sua uscita dai canali istituzionali, gallerie e musei.

Ogni spazio è diventato il luogo possibile dell'evento artistico. All'aperto o al chiuso gli artisti hanno agito mediante l'impiego di materiali e linguaggi, provenienti da diverse aree, associando mezzi e strumenti, tra loro i più disparati. Tale atteggiamento interdisciplinare ed il suo esercizio in spazi alternativi hanno permesso a Fluxus di anticipare ricerche che si sono sviluppate negli anni successivi, dall'arte concettuale al comportamento. Ma stabilire Fluxus come antecedente linguistico significa riportarlo in un ambito circoscritto ed estetico, dal quale egli ha cercato di uscire, attraverso il collegamento di artisti affini tra loro non per poetica ma per posizione verso la vita.

Per questo Fluxus, flusso, diarrea, o marea, ha operato principalmente per dissotterrare l'energia del mondo, fisica e mentale. Le contraddizioni linguistiche all'interno del gruppo servono proprio a non permettere di parlare di gruppo, ma di una continua messa *in situazione*. Una visione del tempo, filtrato e rallentato dall'assunzione dell'ottica dello Zen, permette a qualsiasi oggetto e a qualsiasi gesto di varcare la soglia dell'arte. Se la sedia è la sedia, bere un bicchiere d'acqua è un bicchier d'acqua bevuto da un uomo. Questo significa che il filtro dell'acqua non deve rendere simbolico il quotidiano, ma dare a questo una segnalazione ed una concentrazione che il sistema sociale non dà.

Il sistema sociale tende a valorizzare soltanto il tempo della produzione economica, nel quale oggetti e gesti sono significativi soltanto se produttivi economicamente. Il gesto non funzionale, disutile e disinteressato, è scartato dalla logica del sistema. Con Fluxus l'oggetto è assunto nella sua a-funzionalità, nel suo apparire fenomenico, il gesto viene compiuto anche se viene prodotto per distruggere l'oggetto. La distruzione dell'oggetto, violino, pianoforte, è contraria all'idea tradizionale dell'arte che tende a renderlo funzionale attraverso la sua conservazione e il suo uso, il suono. Ma il suono può significare anche il rumore prodotto dal pianoforte o dal violino, sfasciati dai colpi ripetuti dell'artista che lacera l'oggetto o appallottola intorno a un microfono un foglio di carta. Il suono non sono solo i codici della musica, ma anche il rumore della vita

*is the affirmation of the already existing, it becomes the passage from one prose (life) to another (art). For Fluxus art is the passage, the process that brings life from one level of existence to the other. When in 1962 the Fluxus Internationale Festspiele was held in Wiesbaden, all of the participating artists realized works or events which counted not so much on their esthetic qualities as their intensity and determination to affirm the everyday.*

*The everyday contains not only the intentional and intelligent event, but also the accidental, the fortuitous, the incomprehensible, finally a measure of idiocy as well. all this is the everyday, life ramified and splintered in a fortuitous factuality. Fluxus acts upon this factuality with a phenomenological attitude, by which the world is the world of life and art is total art.*

*Maciunas, Paik, Brecht, Vautier, Filliou, Vostell, Chiari, Simonetti, Patterson, Schmit, Andersen, Ono, Kosugi, Knowles, Beuys constituted a mobile patrol, geographically dislocated in different places and they operated constantly with an interdisciplinary altitude. Art's exit from its specific spheres led also to its exit from the institutional channels, galleries and museums. Every space has become a possible location for an artistic event. Inside or out artist have acted through the employment of materials and languages, coming from different areas-combining means and instruments, among them the most disparate. Such interdisciplinary attitude and its exercise in alternative spaces has permitted Fluxus to anticipate research which was developed in successive years, from conceptual art to behaviour. But to establish Fluxus as linguistic antecedent means to bring it back into a circumscribed and esthetic sphere, from which it has tried to get out, through the liaison of artists similar among themselves not for their poetics but for their position towards life.*

*For this Fluxus, flow, diarrhea, or tide, has worked principally to dig up the world's physical and mental energy. The linguistic contradictions within the group serve precisely to inhibit speaking of a group, but rather of a continuous situating. A vision of time, filtered and slowed by the assumption of the Zen optic, permitting any object or gesture whatsoever to cross the threshold of art If the chair is the chair, to drink a glass of water is a glass of water drunk by a man. This means that the water filter doesn't have to render the everyday symbolic, but give to it a signalation and a concentration that the social system doesn't give.*

*The social system tends to value only the time of economic production, in which objects and gestures are*

che così diventa musica. La distanza tra l'arte e la vita è sottilissima, dipende soltanto dalla coscienza linguistica dell'artista che compie il gesto.

Forse per questo l'opera iniziale di Fluxus si è rivolta prevalentemente verso la musica, l'arte più astratta e invisibile. Attraverso di essa è possibile mettere in situazione, cioè in collegamento, circostanze, oggetti e persone separate tra loro. La musica non dipende dal suono, ma dalla volontà dell'artista di considerare tale, dopo Cage, anche il silenzio. Non esiste gerarchia tra i fatti, ma un orizzonte di fatti e di strumenti da cui continuamente attingere. Tale pareggiamiento, perseguito da Fluxus, nasce anche dalla volontà di rendere l'arte più accessibile e democratica. Scardinare ogni specializzazione significa abbattere il privilegio, il potere di coloro i quali fanno del proprio sapere specializzato una professione.

Essere contro il professionalismo, per Fluxus, significa trasgredire ogni pretesa fedeltà ai materiali o alle tecniche che, attraverso il loro uso ripetuto, costituiscono il marchio di riconoscimento dell'artista da parte del mercato. Attraverso l'uso interdisciplinare del linguaggio, attraverso la considerazione che tutto è contemporaneamente pittura, scultura, poesia, musica, significa sfuggire all'immediato riconoscimento del mercato e alla sua strumentalizzazione.

Forse Fluxus tende, attraverso l'arte, all'*architettura sociale*, intesa come processo di dinamica permanente che entra in ogni circostanza della vita e dell'organizzazione sociale. La scelta dell'evento, dell'azione effimera, vuole proprio spostare l'arte, dal suo essere produzione di oggetti, a produzione d'esperienza che si sviluppa simultaneamente tra i due poli costituiti dall'artista e dal pubblico. Il pubblico tradizionale, che assiste ad una mostra o ad uno spettacolo, è chiamato anch'egli a compiere un lavoro, inteso come gestione di un apparato di strumenti specifici e professionali, allora anche la fruizione del pubblico si modifica e diventa partecipazione.

Apparentemente anche nell'happening sembra che esista una partecipazione del pubblico, un'uscita dal suo ruolo passivo. Ma esiste una differenza profonda tra l'happening e l'evento fluxus. L'happening è un accumulo quantitativo di oggetti e gesti che trova attraverso la loro dissociazione, il loro essere messi in relazione inedita, la sua qualità estetica. Solo da questa dissociazione nasce l'aspetto artistico.

L'evento fluxus, invece, parte dalla coscienza situazionistica che la realtà è già spettacolo. Ogni oggetto o gesto ha in questo la sua qualità, la sua necessità, di essere relazionato in maniera inedita. Nell'evento fluxus ogni oggetto o gesto è esibito in sé, nella sua grammatica ele-

*meaningful only if they are economically productive. The non-functional gesture, unusable and disinterested, is discarded from the logic of the system. With Fluxus the object is accepted in its a-functionality, in its appearing phenomena like, the gesture is made even if it is produced in order to destroy the object. The destruction of the object, violin, piano, is contrary to the traditional idea of art which tends to render it functional through its conservation and use, the sound. But sound is also the noise produced by the piano or violin, broken by repeated blows of the artist who lacerates the object or wads a piece of paper around a microphone. Sound is not only the codes of music, but also the noise of life which thus becomes music. The distance between art and life is extremely subtle, it depends only on the linguistic consciousness of the artist that makes the gesture.*

*Perhaps for this the early work of Fluxus was directed primarily towards music, the most abstract and invisible of the arts. Through it it is possible to situate, that is to connect, circumstances, objects and people which are separated. The music doesn't depend on sound, but from the artist's will to consider it, after Cage, also silence. There exists no hierarchy among the facts, but a horizon of facts and of instruments from which continually to draw. This equalizing, pursued by Fluxus, is also born of the desire to render art more democratic and accessible. To unhinge every specialization means to knock down the privilege, the power of those who make a profession of their specialized knowledge. To be against professionalism, for Fluxus, means to transgress every expected fidelity to the materials or the techniques that, through their repeated use, constitute the mark of recognition of the artist on the part of the market. Through the interdisciplinary use of language, through the consideration that everything is contemporaneously painting, sculpture, poetry, music, means to escape immediate recognition by the market and its instrumentalization.*

*Perhaps Fluxus tends, through art, to social architecture, meant as a process of permanent dynamics that enters into every circumstance of life and social organization. The choice of the event, of the ephemeral action, wants to shift art, from its being production of objects, to the production of experiences that are simultaneously developed between the two poles constituted by artist and public. The traditional public, that which goes to an exhibit or a play, is also called upon to do a work, meant as the management of an apparatus of specific and professional instruments, then also the fruition of the public is modified and becomes participation.*



mentare, senza il rafforzamento di altri oggetti e gesti che lo accompagnino. L'happening tende sempre a un'espressività della messa in opera del gesto, tende cioè a sottolineare il passaggio dell'oggetto o dell'azione dal suo uso estetico al suo uso artistico. L'evento fluxus, invece, tende solo a sottolineare il passaggio dell'oggetto e del gesto da un grado di esistenza all'altro.

Il pubblico allora non assiste alla mistificante trasformazione della vita in arte, ma all'evidenziamento dell'esistenza dei due livelli: arte e vita; Perchè se fosse vero che il gesto creativo dell'artista traforma la realtà in qualcosa d'altro (l'arte), in questa maniera si sprivilegia la polarità costituita dall'artista rispetto a quella del pubblico che ancora siede tra la vita. Invece il pubblico dell'evento fluxus vive un rapporto paritetico con l'artista, in quanto questi non pretende di realizzare alcuna trasformazione, ma vuole solo affermare i dati dell'esistente, così come il pubblico stesso, con la sua presenza, afferma l'esistenza dell'artista e del suo gesto. Allora la partecipazione avviene attraverso uno scambio tra pubblico ed artista, nel quale il pubblico rafforza la propria coscienza del quotidiano e l'artista afferma attraverso di essa la possibilità per tutti di passare, anche il pubblico, dalla parte di chi promuove l'evento.

L'evento non ha bisogno di uno spazio flagrante ed istituzionale per avvenire, non necessita sempre della presenza del pubblico. Può avvenire che lo spazio, entro il quale l'opera agisce, sia aperto e non circoscritto. Quando Fluxus realizza una serie di francobolli postali, francobolli fluxus, attraverso i quali affrancare l'invio di lettere e cartoline, allora lo spazio non è più controllabile. Esso diventa lo spazio della comunicazione sociale, che avviene appunto attraverso la posta, dilatabile all'infinito, estensibile oltre qualsiasi confine geografico, culturale e linguistico. Fluxus istituisce così il viaggio come promozione di rapporti intersoggettivi, riduzione delle distanze e collegamento di realtà diverse.

Fluxus tende a coprire ogni attività e necessità, può intervenire sulle situazioni apportando continui livelli di creatività e di energia, in modo che sembra più destinato all'entropia e alla scomparsa.

Tutto è possibile, ogni materiale è permesso, anche l'uso della parola. La parola organizzata in pensiero, secondo un sistema di riflessione che può aiutare, come nel caso di Flynt, a promuovere una conoscenza dell'arte e della sua realtà. La conoscenza nasce sempre da un'esigenza politica, da una tensione ad investigare gli strumenti e fini dell'agire umano che permetta un allargamento della coscienza e un suo giusto rapporto con la realtà.

*Apparently in the happening as well there is audience participation, a moving out of its passive role. There is, however, a fundamental difference between the happening and the Fluxus event. The happening is a quantitative accumulation of objects and gestures that finds its esthetic quality through their disassociation, their being placed in an unedited relationship. The artistic aspect is born of this disassociation alone.*

*The Fluxus event, instead, parts from the situationist consciousness that reality is already theatre. Every object or gesture has its quality, it's non-necessity, to be related in an unedited manner. In the Fluxus event every object or gesture is exhibited in itself, in its elementary grammar, without the strengthening by other objects or gestures which accompany it. The happening always tends towards an expressivity of the putting into action of the gesture, tends that is to underline the passage of the object or from its esthetic use to its artistic use. The Fluxus event tends instead only to underline the passage of the object and of the gesture from one degree of existence to the other.*

*The public then does not witness the mystifying transformation of life into art, but the evidencing of the existence of the two levels: art and life; because if it were true that the creative gesture of the artist transforms reality into something else (art), in this way the pole which is constituted by the public that still sits in life is privileged over that of the artist. Instead the audience of the Fluxus event experiences an equal relationship with the artist, in that the artist doesn't expect to realize any transformation whatsoever, but wishes only to affirm the data of the existing, just as the public itself, with its presence, affirms the existence of the artist and his gesture. Thus the participation comes about through an exchange between the public and the artist, in which the public reinforces its own consciousness of the every day and the artist affirms through it the possibility for all to pass, even the public, over to the side of he who promotes the event.*

*The event has no need of a flagrant and institutionalized space in order to take place, the presence of a public is not always necessary. It can happen that the space within which the work acts is open and not circumscribed. When Fluxus realizes a series of postage stamps, fluxus stamps, with which to send cards and letters, then the space is no longer controllable. It becomes the space of social communication, taking place through the mail, infinitely dilatable, extendable beyond any geographic, linguistic or cultural border. Fluxus institutes in this way the journey as promotion of intersubjective relationships,*



Fluxus è un modo di conoscenza ed una costante presa di coscienza dei livelli plurimi della vita, una sorta di *rivoluzione permanente*, che non s'arresta mai sulle proprie posizioni e sulle proprie conquiste. Ma anzi utilizza il proprio agire, non per circoscrivere la presenza e l'intervento, ma per espanderli e dilatarli non nell'acquisizione formale di norme e nuovi linguaggi, bensì per produrre un'arte che è reale soltanto quando produce modelli di comportamento alternativi rispetto al sistema. Tale modello, proposto come contagio sociale, è sicuramente un uso fluxus della libertà, una libertà liberata.

Achille Bonito Oliva

*reduction of the distances and linking of different realities.*

*Fluxus tends to cover every activity and necessity, it can intervene in situations, bringing continuous levels of creativity and energy to a world which seems destined more towards entropy and disappearance. Anything goes, every material is permitted, the use of words as well. The word organized in thought, according to a system of reflection that can help, as in the case of Flynt, to promote a knowledge of art and of its reality. Knowledge is always born of a political necessity, from a tension to investigate the instruments and ends in man's actions that permits a broadening of consciousness and its correct relationship with reality.*

*Fluxus is a way of knowledge and a constant acquisition of consciousness of the multiple levels of life, a sort of permanent revolution, that never stops with its own positions and conquests. But rather uses its own action, not in order to circumscribe the presence and the intervention, but to expand and enlarge them not in the formal acquisition of norms and new languages, but rather to produce an art that is real only when it produces models of behaviour that are an alternative to those of the system. Such a model, proposed as social contagion, is surely a fluxus use of liberty, a liberated liberty.*

Achille Bonito Oliva



## Atti di fede

Coco Gordon è poeta, produce carte, libri, oggetti, ed è al tempo stesso una creatrice di situazioni che si esiterebbe a chiamare "performances", ma non altro perché a lei la parola non piace. Il suo lavoro accetta e chiaramente cerca un esito pubblico, ma la parola "performance" definisce tale destinazione in modo troppo rigido, o da un angolo visuale che ne esclude altri. Essa predispone piccoli rituali, o memorie di rituali, o riferimenti a rituali, e gli uditori a cui li rivolge sono di diverso genere, e intesi in modo diversificato. Il confronto può essere più o meno diretto, più o meno presente. A volte l'artista è presente e ci chiede di osservare ciò che sta facendo, altre non lo è e ci chiede di guardare ciò che ha fatto. Questa è la differenza tra le sue 'azioni' e le sue 'opere', ma ci si potrebbe chiedere se questa differenza è essenziale. Da un punto di vista ideale non lo è. Quando osserviamo le sue 'opere' esse promanano un invito a ricreare il sentimento delle 'azioni' da cui derivano - il sentimento di un momento passato, che ha lasciato dei segni dietro di sé; e l'artista pare suggerire che tali segni debbono essere recepiti come cose per metà vive e per metà morte, nel momento in cui li fa di carta, materiale che parla della durata e della caducità ad un tempo.

Le fonti dell'opera di Coco Gordon sono qualsiasi cosa avviene nella sua vita: sogni, impressioni, sensazioni fuggevoli, fissazioni psichiche, curiosità infinite, immagini fascinose offerte dal caso, parole astratte, come "essa". Questo è il centro dell'opera, anche se la vivacità di questa attenzione si protende al tempo stesso verso ambiti "pubblici" e "sociali", e verso il modo in cui le nostre vite sono colpite da essi. Un suo libro tratta del danaro, un altro delle foglie degli alberi. Il suo interesse per i veleni agricoli e per i loro effetti sulla vita animale nei campi e nei frutteti nasce dall'interesse per il cibo che mangia. Fa delle opere sulla radioattività perché è assorbita dalle sue sensazioni e paure sull'aria che respira. L'affascina l'acqua (chi lavora con la carta non può che essere affascinato dall'acqua), ma anche le scope che trova al supermarket. Si concentra su se stessa come soggetto conoscente, come il centro della sola esperienza che le sia accessibile, e quindi come il centro di tutto, cercando di osservare questo tutto con la massima attenzione. Lei è il microcosmo che osservandosi registra i suoi punti di contatto con il macrocosmo, infinita-

## Acts of faith

*Coco Gordon is a poet, a paper-maker, a book-maker, and object maker and as well a creator of situations that one would hesitate to call "performances" if only because she dislikes that word. Her work accepts and clearly seeks a public destiny, but that word "performance" might define that destiny a little too rigidly, or from a slant that seems to close off others. She sets up little rituals, or memories of rituals, or references to rituals, and the audiences to which she directs them are of various kinds, and variously understood. The confrontation can be more or less direct, more or less oblique; and the audience itself can be more or less present. At times the artist is there and asks us to look at what she is doing, at others she is not and asks us to look at what she has done. This is the difference between her "actions" and her "works", but one can wonder if that difference is essential. Ideally it is not. When we look at her "works", they extend an invitation to recreate a sense or a feeling of "actions" from which they've derived - a sense or a feeling of a former moment that has left some partial sign to linger behind it; and the artist seems to imply an acceptance of these signs as half alive and half dead, making them mainly out paper, which speaks both of persistence and perishability.*

*The sources of Coco Gordon's work are in everything that takes place in her life: dreams, impressions, fugitive sensations, psychic fixations, myriad curiosities, intriguing images presented by chance, words as abstract as "it". That is the center of the work, even if this liveliness of attention extends itself as well to "public" and "social" concerns and the ways they are impinged upon by our lives. She makes books about money, just as she makes books about the leaves of trees. She is interested in agricultural poisons and their effects on the animal life of fields and orchards because she is interested in the food she eats. She makes works about radioactivity because she is interested in her feelings and fears about the air she breathes. She is intrigued by water (a paper-maker could hardly be anything other than intrigued by water), she is intrigued by the mops that she finds in the supermarket. She focuses on herself as a knowing subject, or as the center of the only experience she can possibly experience, and therefore as the center of it all, attempting attentively to look*



mente vario, dinamico, sempre più ramificato, non meno sociale che naturale e spirituale.

Ciò che noi vediamo dell'opera di Coco Gordon è solo la minima parte di ciò che lei vi pone. Rimangono i suoi materiali e il modo in cui li ha formati, e risalire da qui alle sue intenzioni e percezioni originarie, semmai è possibile, non è mai qualcosa di garantito. Il suo rapporto con l'esperienza è un'avventura continua (lo si comprende semplicemente dalla quantità e varietà della sua opera e l'opera è un commento volante di questa avventura, che prende la forma di una specie di avventura parallela, non meno diffusa, fragile, imbottita di un sentimento di velocità e altrettanto misteriosa, tendente ad una complessità simile, da accostare con altrettanta sorpresa. Una delle sue opere è un gruppo di grandi tamburi di carta che rispondono ai colpi, forti o leggeri, e riverberano le voci che risuonano nella loro più vicina prossimità. Essi amplificano gli eventi sonori che hanno luogo nell'ambiente, ed è possibile prenderli come una metafora di come tutta l'opera di Coco Gordon sia rivolta ad amplificare impressioni, istuzioni e momenti percettivi che recano qualche possibile scintilla di particolare significato. Posta di fronte alla fluidità dell'esperienza, l'artista crea opere che imitano quel senso di fluidità semplicemente per rispetto verso di esso; questa fluidità è essa stessa intesa come fatto fondamentale che l'artista vuole afferrare meglio, e così condividere con altri. La carta è un materiale delicato, e Coco Gordon lo usa per lavorare con percezioni delicate. Piuttosto che voler spiegare il suo mondo, essa spera semplicemente di essere in accordo con esso, creando opere che la aiutano in questo. Se nella natura esistono segreti e misteri nei significati dell'esperienza, anche nell'arte vi sono segreti e misteri.

Ma a Coco Gordon piace anche raccontare storie, come questa su di un'opera che lei ha fatto a partire da un sogno. È una specie di esperta del campo onirico, avendo svolto eventi onirici in pubblico - che talora durano una settimana - e sa raccontare sogni di molti generi diversi; visioni in trance, immagini che compaiono come apparizioni, frasi improvvisamente pronunciate da una voce, sogni fatti di una breve catena di parole che si staglia contro il cielo. Questo sogno era, invece, un sogno "normale";

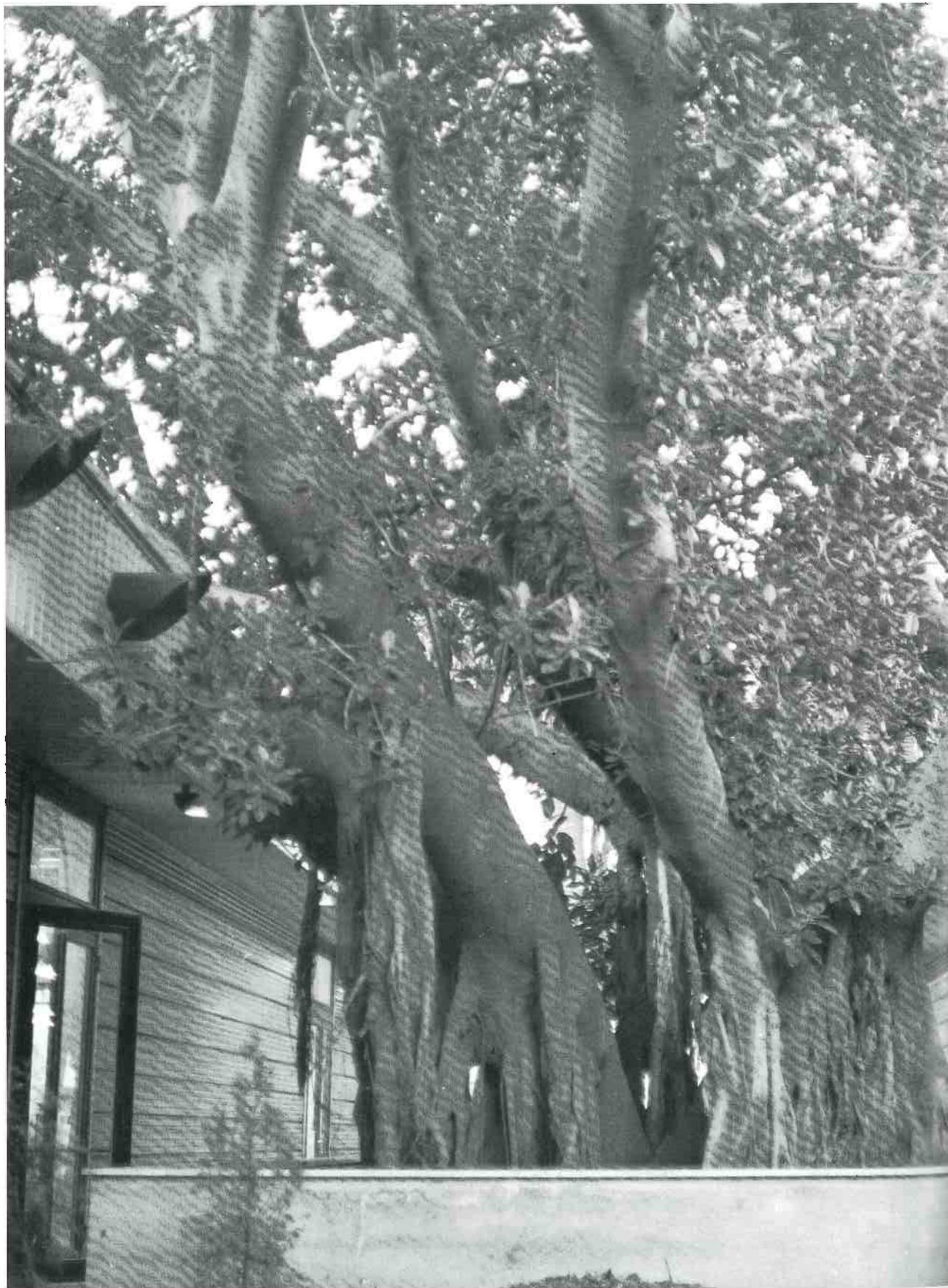
"È quel sogno di cui parlavo ieri, uno di quei sogni che volevo usare in modo simile a come gli indiani d'America usavano il bisonte, mai sprecandone nulla, impiegando la sua carne, i suoi organi e la sua pelliccia, le sue ossa e corna e anche, per usi particolari, i suoi tendini. Il bisonte era una grande cuccagna. Ebbi l'idea di rapportarmi ad un sogno in modo simile, senza scegliere, prelevare o sele-

*at it all. She is the microcosm that in looking at itself takes account of its points of contact with the macrocosm, which is infinitely various, dynamic, and constantly more ramified, and no less social than natural and spiritual.*

*What we actually see of Coco Gordon's work is only the tiniest part of what she puts into it. We are left with her materials and the way she has shaped them, and retrieving her intentions and original perceptions, if possible at all, is something we can't depend on. She deals with her experience as though it were a constant adventure (one retrieves that much simply from the quantity and variety of her work), and her work is as though a running commentary on that adventure, shaping itself into a kind of parallel adventure, no less profuse, no less fragile, no less infused with a sense of speed, and equally mysterious, aspiring to a similar complexity to be approached with a similar sense of amazement. One of her works is a group of large paper drums that react to being stroked, or gently plucked, and they likewise reverberate in response to voices if we speak in their near vicinity. They amplify the sound events that take place in their environment, and one can take them as a metaphor of how all of Coco Gordon's work seems intent on amplifying impressions, intuitions, and moments of perception that bear some possible charge of special meaning. Faced with the fluidity of experience, the artist makes work that imitates that sense of fluidity, simply out of respect for it; this fluidity is itself understood as a fundamental fact that the artist wants better to grasp, and thus as well to share. Paper is a delicate material and Coco Gordon makes use of it for dealing with delicate perceptions. Rather than to explain her world, she hopes simply to be in tune with it, creating works that help her to be in tune with it. If there are secrets in nature, and mysteries about the meanings of experience, there have to be secrets and mysteries in art.*

*But Coco Gordon also likes to tell this story about a work she made on the basis of a dream. As a dreamer, she is something of an expert, has even done dreaming events in public - events that have lasted for as long as a week - and she can talk about dreams of various kinds: trance-state visions, images that come with the quality of apparitions, phrases that are suddenly heard as though spoken by a voice, dreams made entirely of a short string of words that stand written against the sky. But this dream was an "ordinary" dream:*

*"It's that dream I talked about yesterday, one of those dreams I wanted to deal with in much the same way that the native American Indians dealt with the buffalo, never wasting anything at all, using its meat and its organs and*



zionare tra i materiali che offriva, o vedere quali parti parevano più interessanti, ma semplicemente accettando tutto ciò che riuscivo a ricordarmi, anche l'idea che il sogno stesso non dovesse essere un sogno particolare, e questo in effetti era un sogno abbastanza ordinario. Uno di quei sogni con tanti episodi in cui accadono le cose più diverse, e ti risvegli con una specie di tremito, il genere di incubo in cui vi sono sbarre alla finestra e il cane sta abbaiando e digrignando i denti proprio vicino a te, e vedi dalla cucina tutte queste minacce ma hai paura ad aprire la porta perché non sai che cosa c'è e temi chi scoprirai dall'altra parte.

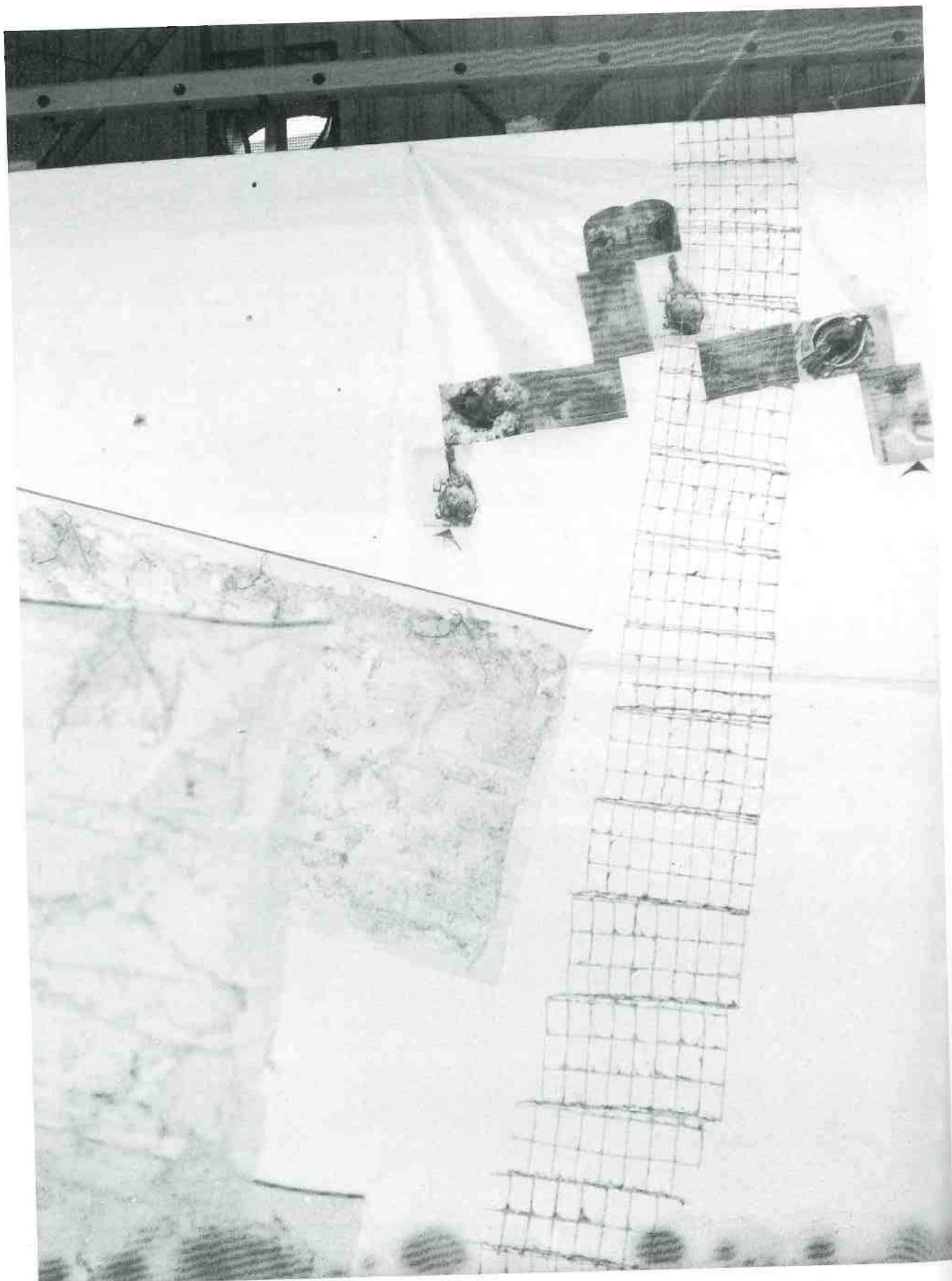
Uno di quei sogni che pare un film, poiché non potrebbe mai essere reale, manca di qualsiasi continuità reale, e potrebbe esistere soltanto se aggiuntato assieme in qualche modo. Non feci altro che ricreare il sogno un pezzo dopo l'altro. Le persone nel sogno portavano abiti neri con colletti neri, e lo costruii questi colletti con grandi oggetti di carta pieghevole che si accompagnavano ad una serie di scatole che si riferivano a tutte le altre cose presenti nel sogno, colletti che chiedevo di indossare agli spettatori mentre essi camminavano tra questi oggetti, o piuttosto tra queste scatole, che erano poste su una striscia di carta a mano sul pavimento. Era come il gioco del mondo, un sentiero da percorrere con spazi con le scatole, che erano numerate sulla parte opposta, ci si poteva arrestare e prendere una scatola e guardare cosa conteneva, prima di poggiare il piede sul prossimo spazio e prendere la scatola accanto. Tutto ciò vestendo questi colletti neri, che dovevano dare la sensazione di essere realmente all'interno di un sogno, la sensazione di farne parte, come se si fosse sognati, o si stesse sognando. Ma la cosa sorprendente avvenne in seguito, poiché una delle cose che accaddero quando esposi il lavoro per la prima volta fu che diverse persone vennero da me a chiedermi perché volevo costringerli a sentirsi come giocattoli a molla. Quella era stata la mia sensazione quando avevo originalmente vissuto il sogno, la sensazione che stavo osservando le avventure di un giocattolo a molla. Queste persone che avevano percorso lo spazio dell'opera volevano sapere perché avevo programmato per loro l'esperienza di essere dei giocattoli a molla, anche se non gli avevo detto nulla al proposito, e nessuna delle scatole conteneva alcun riferimento a giocattoli a molla. Non so proprio come questa sensazione abbia fatto la sua comparsa. Ma è bello che sia accaduto. Talvolta può succedere."

L'opera di Coco Gordon è una specie di catalogo di ossessioni: carta, sogni, trance, pianoforti, musica, vestiti, grani, semi, acqua, scale, tasche, letti, amache, bretelle, caro-

*its pelt, all of its bone and horn and even with special uses for its sinews. The buffalo was the big give-away. I had the idea that I should deal with a dream in a similar kind of way, not picking and choosing or selecting among the materials it offered, or seeing what parts of it seemed most special, but simply accepting everything I could remember of it. The idea too that even the dream itself didn't have to be special, and this in fact was quite an ordinary dream.*

*One of these dreams with lots of episodes where all sorts things are happening, and you wake up kind of in a tremor, the kind of nightmare where there are bars on the window and the dog is growling and showing its teeth from inside the kitchen and you're afraid to open the door because you don't know what's there and you're afraid of who'll you discover on the other side of it. One of those dreams that seems like a movie, because it couldn't possibly be real, because it lacks all real continuity, and it could only exist by being all spliced together. What I did with this dream was to recreate it, piece by piece. People in the dream were wearing black suits with black collars, and I made these collars into large, floppy paper objects that went along with a series of boxes that referred to all of the various other things in the dream, collars that the spectators were asked to put on and wear as they walked among these objects, or rather among the boxes, which were on a band of hand-made paper on the floor.*

*It was like hop-scotch, a path to walk along with empty spaces for you to put your feet on, adjacent to the spaces with the boxes, and there were numbers on the reverse side as well, and you could stoop down and pick up the boxes and look at what they contained, before going on to put your next foot on the next space and pick up the box that was next to that. And all of this while wearing these black collars which were supposed to give you the feeling of really being inside of the dream, the feeling of yourself as being a part of it, as though you too had been dreamed, or were dreaming yourself. But the surprising thing came afterwards, since one of the things that happened when I first showed the work was that several people came up to ask me why I had wanted to force them into feeling like wind-up toys. And that had been my own impression as I had originally experienced this dream, the feeling that I was looking at the adventures of a wind-up toy. These people who had walked through the piece wanted to know why I was programming them into the experience of being wind-up toys, even though I had told them nothing about that, and none of the boxes contained any references to wind-up toys. I have no idea how this feeling managed to come through. But it's nice that it did. Sometimes that can happen".*



te, ravanelli, libri, alberi, pomodori, arance, foreste, la distruzione delle foreste, trifoglio, crescita, parole, forchette, terra, pelli, membrane, camoscio, filo di ferro, fuoco, luce, palloni, geni, manipolazione dei geni, cromosomi, ormoni, cotone denim, cuciture, sbagli, tamburi, gong, morte, memoria, sensazione di essere in trappola, consumismo, nascita, corruzione, invecchiamento, parti del corpo, genere, rane, bisonti, sillabe prive di senso, filo da cucire, camicie, favole, parabole, giardini, polli, uva passa, numeri, giochi, scatole, giocattoli, chiusure lampo, bare, capelli, barche, garza, vesciche, rametti, rami, palle, insetti, foglie, radioattività, tavoli, contenitori, finestre, notizie a stampa, sedie, trasparenze, miniere a cielo aperto, autocarri, acqua, veli, licheni, alghe, ecologia, uccelli, nidi, incidenti, campane, veleni, magia, sangue, danaro, catastrofi naturali. Questo è un elenco di soggetti che lei ha toccato discutendo il suo lavoro in una conversazione registrata su nastro della durata di poco più di un'ora. E lo spettro dei modi con cui guarda alle cose non è meno vario delle cose a cui guarda, sempre stabilendo connessioni all'indietro e in avanti dalle opere passate a quelle future, come se esse scoprissero in qualche modo le vie per completarsi a vicenda, schizzando e definendo l'ampiezza delle dimensioni in cui esse tutte infine partecipano.

"Una delle cose che voglio fare in questa mostra a Messina è un pianoforte nuovo, che non sarebbe altro che un piano attorno ad un albero. È come se il piano stesse saltando attraverso l'albero, un grande e bellissimo magnolia tricentenaria appena fuori la porta del grande padiglione dove si svolgerà la mostra. Ha attirato la mia attenzione dal primo istante in cui l'ho visto. Ogni volta che lo vedo o lo penso, questo albero mi dà la sensazione di una specie di animale, come se fosse una enorme bestia preistorica; la sua corteccia ricorda la pelle di un animale, o la sua pelliccia, e mi ha dato immediatamente l'immagine di un piano nella forma di un altro animale che stava saltando attraverso di esso. Così volevo fare un'installazione in cui avvicinandosi all'albero da una parte si incontra la schiena di questo pianoforte-animale, e la parte anteriore dell'animale starebbe<sup>1</sup> come saltando fuori dall'altra parte, le gambe del piano come zampe sollevate e in movimento che saltano fuori dalla parte anteriore dell'albero; possiamo pensare al corpo di questo animale pianoforte preso e catturato nel centro dell'albero, l'uno e l'altro intrecciati proprio come la mia prima percezione dell'albero si intrecciò immediatamente con un'immagine mentale che esso risvegliava. Avevo già preparato della pasta di cellulosa di Cotone verde mare per un tipo di pianoforte molto diverso che all'inizio volevo fare per Messina, ma appena vidi questo albero

Coco Gordon's work is a kind of catalog of obsessions: paper, dreams, trances, pianos, music, clothes, grains, seeds, water, ladders, pockets, beds, hammocks, stretchers, carrots, radishes, books, trees, tomatoes, oranges, forests, the destruction of forests, clover, growth, words, forks, fear, earth, skins, membranes, chamois, wire, fire, light, balloons, genes, gene splicing, chromosomes, hormones, denim, seams, mistakes, drums, gongs, death, memory, entrapment, consumerism, birth, decay, aging, body parts, gender, frogs, buffalo, nonsense syllables, string, rattles, pillows, skywriting, time, storms, germination, skirts, shirts, fables, parables, gardens, chickens, raisins, numbers, games, boxes, toys, zippers, coffins, hair, boats, gauze, galls, twigs, branches, balls, insects, leaves, radioactivity, tables, containers, windows, newsprint, chairs, transparencies, strip mining, trucks, water, veils, lichen, algae, ecology, birds, nests, accidents, bells, poisons, magic, blood, money, natural disaster. This is a list of subjects she touched on while discussing her work in a taped conversation that lasted for just a little bit more than an hour. And the spectrum of her ways of looking at things is no less various than the things she looks at, always connecting backwards and forwards from past works to future works as they somehow discover their ways of completing one another, sketching and defining the range of dimensions in which all of them finally participate.

"One of the things I want to do at this show in Messina is a new piano, which would be a piano around a tree. It's as though the piano will be jumping through the tree, which is a great and wonderful three hundred year old magnolia tree just outside of the door of the big pavilion where the show will be. It captured my attention from the very first moment I saw it. Whenever I see it or think of it, this tree gives me the feeling of some kind of animal, as though it were some huge, prehistoric beast; its bark has the quality of a hide, or a pelt or a skin, and it instantly gave me an image of a piano in the form of another animal that was jumping through it. So I want to make an installation where you approach the tree from one side and encounter the back of this piano-animal, and the front of the animal will be leaping out from the other side, the legs of the piano like poised and moving paws jumping out from the front of the tree; you can think of the body of this piano-animal as caught or captured right in the middle of the tree, the two of them intertwining, just as my original perception of the tree immediately intertwined with a mental image that it in fact somehow aroused.

I'd already made a batch of sea-green paper pulp for a very different sort of piano that I was thinking about doing in Messina, but as soon as I saw this tree, I knew that it



capii che doveva diventare quest'altra cosa, una grande bestia verde mentre salta attraverso questo grande albero verde. Poi rastrellerò tutte le erbacce e le stoppie che ora stanno sulla terra attorno all'albero; la pianta si trova in un'aiuola sollevata nel mezzo di uno spiazzo in cemento, dove io pianterò del granduro in un modo molto denso e fitto. Il granduro è un cibo meraviglioso che cresce molto rapidamente e regolarmente.

Nel corso della mostra le piantine cresceranno, e così si creerà una specie di legame tra il piano e l'albero, che con la crescita li avvicinerà ancor di più l'uno all'altro. Il taglio degli alberi, è tutti i miei pensieri e percezioni sulle foreste e sul modo in cui esse sono usate, iniziarono negli anni a diventare una presenza o un punto di riferimento molto forte nel mio lavoro, semplicemente perché sono stata spesso in Canada occidentale e nel nord-ovest degli Stati Uniti e ho visto queste cose in prima persona. Queste "Bioregioni", sono enormi, ed è un'esperienza molto forte viaggiare per ore su una strada che attraversa aree che un tempo erano boschive, dove tutti gli alberi sono stati tagliati. Non rimangono altro che cippi nascosti in campi di trifoglio, alto, splendente e molto molto verde, si è in grado di dire che questo paesaggio è bello, ma questa bellezza viene pagata con la cecità per qualcos'altro, e cioè la realtà della distruzione totale e irreparabile di un'ecosistema e il radicarsi di un altro. Ricorderai quei libri che io facevo alcuni anni fa con le banconote da un dollaro, erano libri su ciò che noi acquistiamo con i nostri soldi, sugli sbagli che noi paghiamo. Così le immagini di questi disboscamenti sono diventate molto importanti per me, l'andare in queste contrade e fotografare le radure e parlare con gli Indiani, originari del luogo, di cosa significa per loro e delle cose che hanno tentato di fare in proposito. Certo, sono eventi politici e sociali che avvengono attorno a noi e non dentro di noi, ma sono anche di più di questo. Non puoi semplicemente confinare tutto ciò a qualcosa a cui pensi ogni tanto, è qualcosa di più, di un motivo per firmare una petizione o impegnarsi in qualche altro genere di azione, ha a che fare con l'assumere un potere e andare semplicemente al di là di quella linea di demarcazione, e si trasforma in immagini che compaiono nei momenti più inattesi, e comunque questo è ciò che provoca in me; alcune delle immagini che si sono sviluppate in me stessa sono immagini di alberi e pianoforti, e l'immagine che ha attraversato la mia mente a Messina è una di esse, e ora le darò forma in un'opera per il luogo dove è scaturita e per l'albero che l'ha provocata. Questo è un piano di carta e filo di ferro, ma ho avuto anche l'idea di un vero pianoforte costruito attorno ad un albero, anche se non so come una cosa simile potrebbe esser costruita

*would have to become this other thing, which is this great green beast as it leaps through this great green tree. And then I'm going to rake out all the weeds and stubble that are now on the ground beneath the tree; it's in the middle of a concrete plaza in a raised bed of earth and I'll be planting this plot of ground with wheat grass, which is a wonderful food that grows very regularly, and also very quickly, in a dense, strict pattern. In the course of the show the wheat grass will grow, it's a kind of link between the piano and the tree and as it grows it will draw them even closer together. The clear cutting of trees and all of my thoughts and feelings and perceptions about forests and forestry and the ways that forests are used have started in the past few years to become a very powerful presence or point of reference in my work simply because I have often been in western Canada and northwestern U.S. and have been seeing these things for myself. These bioregions are enormous, and it's a very powerful experience to travel for hours at a time on a road through areas that used to be forest and where all the trees have since been cut. Nothing is left but stumps that are hidden in fields of clover, which is tall and luscious and very very green, and you can even see this landscape as beautiful, which in fact it is, but you purchase this beauty at the cost of a blindness to something else, which is the reality of the total and irreparable destruction of one kind of ecosystem and the subsequent establishment another. You'll remember those books I did a few years back with dollar bills, they were books about the mistakes we actually buy with our money, books about the things we pay for. So images of the clear cutting of trees have become very important for me, going into the areas and making photos of the clear cuts and talking with the native Indians about what it means to them and the various things they've been trying to do about it. And yes, this is social and political and it happens around us and not inside of us, but it's also more than that. You can't confine it to something you simply think about, it's more than a reason for signing a petition or getting involved in some other kind of action, it also has a way of taking on a power and of simply leaping beyond that kind of line or delimitation, and it turns into images when you'd least be expecting them, or this at any rate is what it does with me; and some of these images that I have found myself receiving are images about trees and pianos and this again is one of them, this image that flashed through my mind in Messina, and that I'll now recast into a work for the place where it happened and for the tree that set it off. This is a paper and wire piano, but I've also had the idea of a real piano constructed around a tree, even if I have no idea how a thing like that could be done, with the tree interfering*



con l'albero che interferisce con lo sviluppo delle corde, con la loro posizione, configurazione e suono. Anche se mi collego sempre a nuovi problemi, che hanno ora una valenza più sociale, le mie nuove idee prendono forma spesso come ripresa di idee più vecchie, e i pianoforti sono da parecchio tempo un elemento del mio mondo immaginativo. L'immagine del piano è sorta con l'idea di lavorare con il filo di ferro, filo di ferro che io ricopro con una colla di pasta di cellulosa; il filo è la prima di queste immagini del piano si fusero in un sogno che ebbi dopo aver assistito ad una conferenza di John Cage, una conferenza su Marcel Duchamp, Erik Satie e James Joyce intitolata "L'Alfabeto". Nel corso della lettura, Cage continuava a richiamare in vita queste tre persone, parlando di fatti della loro vita e di cose che avrebbero detto l'uno all'altro, o avrebbero potuto anche dirsi. Era basata su alcuni dei suoi "mesostici", i particolari acrostici che egli usava costruiti attorno ad una chiave che scorre al centro delle parole, e mentre li leggeva ciò non era riconoscibile, così che non c'era nulla che dava una qualsiasi indicazione della loro forma. Mentre leggeva, sembrava soltanto di stare ascoltando una storia, una specie di favola o parabola, ed io ero molto colpita da questa conversazione a tre che stava presentando, e anche dal modo in cui presentava i personaggi, come vivi e morti al tempo stesso. Il risultato di tutto ciò fu questo sogno, che mi portò l'immagine di una specie di pianoforte peloso, e fu l'inizio dei più di dieci anni di pianoforti che ho fatto sin da allora. Era un piano e anche un vascello, intendendo con ciò il doppio significato della parola "vessel" (la parola italiana corrispondente non permette il doppio senso, n.d.t.), sia come barca che come contenitore, tutte e tre le variazioni erano presenti più o meno allo stesso tempo, il piano è una barca in cui si poteva entrare per mezzo di una specie di fuga di scale, e aveva anche una vela, ma era anche un contenitore di acqua, come una piscina, e quello che io feci, fu disegnare uno schizzo di questa immagine e poi trasformare lo schizzo in un oggetto che divenne il mio piano vero fatto di filo di ferro e pasta di cotone, in cui gli spettatori entravano su mio invito e presentavano la mia "Suite per John Cage". In seguito il piano iniziò ad avere una vita autonoma e ad apparire nei luoghi più diversi, e i materiali al pari assunsero una loro autonomia. Nelle fotografie la mia scala verso il paradiso sembra fatta di filo di cotone - è quella scala a pioli scombinata che comincia molto stretta alla base e poi si allarga verso il soffitto - ma in realtà è filo di ferro ricoperto di pasta di plax. È la carta a dargli l'aspetto di qualcosa di peloso e inquietante, come di qualcosa che viene su dal mare, dal profondo del mare. L'ho

*with the development of the strings, meaning their direction and configuration and the sound of them. Even if I'm always connecting to new kinds of problems, which now have a somewhat more social valence, my new ideas will often take shape as a recasting of older ideas, and pianos have been a part of my world of images for quite some time. They came with the whole idea of working in wire, which is wire that I cover with a pouring of paper pulp, and the wire and the first of these piano images came together in a dream that I had after going to a lecture by John Cage, which was a lecture on Marcel Duchamp, Erik Satie, and James Joyce, a lecture he called "The Alphabet". In the course of this reading, Cage kept on bringing these people back from death, dealing as well with actual things from the lives they had led, and with things they had had to say, or might have had to say, to one another. It was based on some of his "mesostics", which are the middle of it, but as he reads from them that's the acrostics he uses, except that the key runs down through something you don't see; there's nothing that gives you any indication of his form. As he read, it seemed like simply listening to a story, some kind of fable or a parable, and I was very much struck by this conversation he presented between these three people, and as well with how he presented them as both dead and alive. The result of it all was this dream, which brought me an image of a sort of hairy-looking piano, and this was the start of the more than ten years of pianos I've been doing ever since. It was a piano and also a vessel, meaning both vessel as boat and vessel as container, all three of these variations were more or less simultaneously present, piano and a boat you could make your way into by way of a some kind of flight of stairs, and it likewise had a sail, but it was also a vessel containing water, like a pool, and what I did was to make a sketch of this image and then to turn the sketch into an object, which was my black piano made of wire and paper pulp which invited spectators to enter and present my "suite for John Cage". And afterwards the piano began to assume a life of its own and to appear in all sorts of different places, much as the materials assumed that same kind of autonomy. In photos, my stairway to paradise looks like it might be made of string - it's that straggly, gangly ladder that starts very narrow at the base and then widens as it rises towards the ceiling - but really it's in wire covered with paper pulp poured over it.*

*It's the paper that gives it the effect of something brightly and eery as though it had come up from the sea, from somewhere very deep in the sea. I've also done it in red, and in that case the paper relates to fire, as though the ladder were burning. So it's fire or water. And here, as el-*



fatta anche in rosso, come se la scala stesse bruciando. È il fuoco o l'acqua, quindi.

Qui come altrove, con tutti questi pezzi di carta e filo di ferro, ho anche la sensazione che la carta sia il segno del passaggio del tempo, che essa denoti e contenga il passaggio del tempo, e questo effetto fa parte di essa, che lo si voglia o no, è semplicemente una sua caratteristica. La gente che osserva la carta afferma di cogliere un senso della vita che emerge, ma anche un senso di morte. Vita nel senso della membrana, della pellicola attraversata dalla luce, una qualità della cellula, o la sensazione di qualcosa che sta crescendo, qualcosa che durerà parecchio tempo, forte e aliena alla corruzione. Ma vi sono anche altri aspetti, margini e strati, frange e logorio, che sono la morte; sia gli uni che gli altri fanno parte del mio lavoro, specialmente nei libri che costruisco nel passato con la carta a mano. Quando lavoro con la materia prima queste sensazioni sono particolarmente forti, perché essa quando è umida è viva. Poi si asciuga, la puoi toccare e maneggiare, e io non la uso nel senso di voler produrre qualcosa che sia compiuto o che abbia bisogno di protezione, di riparo. I miei oggetti divengono parte di una vita, delle vite di molte persone, ed hanno loro esperienze ed incontri. La materia viene toccata e maneggiata e le cose iniziano a disintegrarsi, questo mi dice che hanno subito il tempo, e allora devo deciderle se rifarle o no, se versare su uno di loro un nuovo strato di carta e renderle di nuovo fresche o no.

"Mi sono sempre sentita molto vicina a molte tra le prime cose che uscivano dal gruppo Fluxus. Ad interessarmi è l'idea di partecipazione, o di atti di partecipazione, di essere qualcuno che partecipa alla vita. Molti di quei primi lavori Fluxus davano la sensazione di fare qualcosa che doveva essere fatto, e questo sia le opere che le persone che le facevano. Essi promuovono situazioni che potremmo chiamare teatrali, ma non vi era nulla di teatrale nel modo in cui le facevano. Attraversano le loro azioni come tanti atti di fede. Il problema è avere fede nelle proprie reazioni verso le cose, nelle proprie reazioni verso la vita. È tanto facile perdere la propria fede. E io credo che tutte le interruzioni, "stoppages" tutte le cose che ti fanno fermare e pensare, o fermare e guardare, fermare e reagire, fermare e avere attenzione, come le gonne o vestiti che faccio, e che indossati ti fanno sentire più implicato nella situazione, qualsiasi essa sia, ebbene, tutte queste cose sono atti di fede. Si stabiliscono nuove relazioni, o se ne ricollegano assieme altre, e questo ha qualcosa a che fare con il sentirsi un intero..."

**Henry Martin**

*sewhere, with all of the pieces made of paper and wire, I also get the feeling that the paper is a sign of the passage of time, that it denotes and contains the passage of time, which is something it does on its own, whether I want it to or not, because that's simply a part of its quality. People look at the paper and they see a quality of life that's emerging, or of a newness of life, but they also see aspects of death. Life in the sense of a skin-like, membrane quality, and the light that passes through it, a cellular quality, or the feeling of something that's growing, something too that's going to last for quite some time, something strong rather than something in decay. But there are other aspects too, aspects of edges and layerings, fringes and wear, which is death, and both of these qualities are part of my work, and especially with the books I have constructed out of handmade paper in the past. These feelings are especially strong for me when I'm working with the material, since it's alive when it's wet. And then it dries and it's touched and it's handled, and I don't at all deal with it in terms of any intention towards making things that are finished or that need to be protected and preserved. My objects become part of a life, of many people's lives, and have experiences and encounters of their own. The material is handled and touched and things begin to disintegrate, which tells me what they have undergone, and then I have to decide whether or not to redo them, whether to not to pour a new layer of paper on top of them and make them fresh again.*

*"Really I have always felt quite close to many of the very first things that were done by the Fluxus group. What interests me is the idea of participation, or acts of participation, simply being someone who participates in life. With much of that first Fluxus work there was simply the feeling that they were doing what had to be done. Both the work and the people who were doing it. They set up situations that might be thought of as theatrical, but there was nothing theatrical about the way they did them. They went through their actions like so many acts of faith. That's what I mean by doing what has to be done. It's a question of having faith in your own reactions to things, in your own reactions to life. Losing your faith is so very easy. And I think that all of these stoppages, all of these things that make you stop and think, or stop and look, or stop and react, or stop and pay attention, like the things I do as skirts or clothes so that then you put them on and feel more involved in whatever the situation is, all of these things are acts of faith. You establish new relationships, or you somehow reconnect, and that has something to do with feeling whole..."*

**Henry Martin**



## Irilut itossic reporters

(Riallocazione del "I" nel testo di Massimo Rossignati  
"Società e Costume", Il Veronese)

iucas id *iriflut* isolid iurban id "ispecial" logn ique  
iscarich iv id imillion id imetr icub iinimmaginabil  
iacquedott iinquinant icamp.

### PERICOLO

*iriflut* iindustrial.  
itossic is imetterl.  
isecond id *iriflut* iindustrial id idimension.

igl ialt icost id *iriflut*?  
ise imillard id icominat ida isold istat itrovat ide  
ifust isepolt icu ilavor ipartit iquest igiorn.

### SGUAIE

id id is id id *iriflut* iogg logn.  
icu igl "ispecial" iraccolt ichilogramm id ifarmac iscadut  
ichilogramm id id id chilogramm id id ino is.

### PROBLEMA

iBarini iquest iimpiant.  
icos logaisno *iriflut*  
iinfatt iann id ide *iriflut* iurban iassimilabil id id.  
logn iquest iimpiant icomitat irinv iopolitic. id.

### PROVINCIA

ldivers iprogett ibloccat id id *iriflut* ispecial itossic  
itossiconociv id ifangh iindustrial ide *iriflut*  
iindustrial id iquell iagricol id iconcim.

### ECOVER

ide ipiccol iindustrial igl istess lambientalist id  
ide *iriflut* iindustrial id.  
imolt ibucch iogg *iriflut* isolid iurban id id id  
*iriflut* ispecial iCalur id imetr icub id iRivol id  
*iriflut* lortofrutticol imaterial iinert.

### SEPELLIT ID

isuo *iriflut*. igl istess irresponsabil. ida *iriflut*  
ispecial iliquid. iogg id ipoterl iNegrin.

### STIME

*iriflut* iindustrial iverones id il'Alp id icu id *iriflut*  
ispecial iassimilabil id ispecial id ipotenzialitossic.  
ic *iriflut* iindustrial.

ibast logn imetr icub id ifangh id.  
id ide *iriflut* iindustrial iverones.

### MAPPA

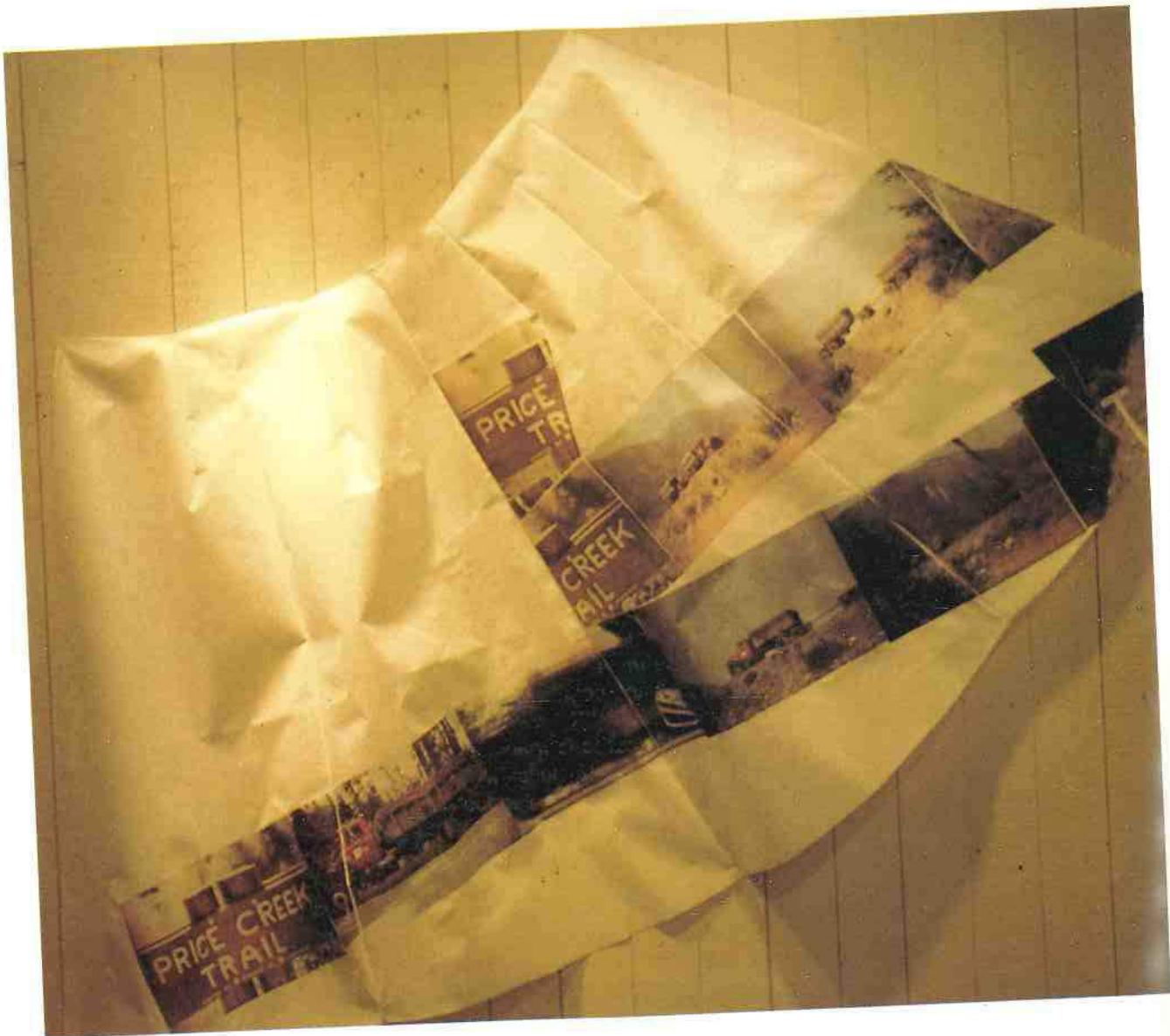
id iquant id *iriflut* is igl iintervent igl iimpiant  
ispecial icostruit iBarin. idegl istess iindustrial  
ilascat id id *iriflut*

icu il'Alp id id *iriflut* iqual is is id id is *iriflut*  
iinfatt iall'Alp.

### OSTACOLO

id ipors iverones iBertolazz iazion iAp itutt igl ient  
iassociazion iaderiv.  
id ide *iriflut* iindustrial.

id iBertolazz iagi istess lambientalist id id id forma ich  
ich.



## Il sesto senso della natura

Era la fine degli anni Cinquanta, l'inizio degli anni Sessanta, di un'età diversa: figure, colori, linee, superfici, formati, suoni, volumi, materiali, ideologie e proclami, ogni preesistente manifestazione artistica con i suoi significati e valori era messa in discussione in un coacervo di accadimenti che alimentavano nuovi linguaggi artistici, nuove strategie e incontri d'arte; e, alla luce della esaltata rilettura del ready made di Duchamp, sotto gli occhi vigili e inebriati dei giovani adepti, si affermavano nuovi protagonisti, nuovi gruppi e movimenti. Si affermava un'arte "an-oggettuale".

Il termine Fluxus compare per la prima volta nel 1961; per valorizzarlo lo si dovrebbe confrontare con gli altri co-nati più o meno in quegli anni, land art, minimal art, pop art, body art, new-dadà, ecc., cioè quella ridda di affannate etichette che la critica militante dette immediatamente ai nuovi eventi dell'arte contemporanea. La "rivoluzione di uscita dal quadro e dalla tela", come scrive Enrico Pedrini in un saggio recentissimo (compreso nel catalogo della mostra di marzo-maggio 1988 dedicata a John Cage e a Fluxus, di Vivita 1 a Firenze), ottenuta "tramite la sottrazione o sospensione di tutti gli elementi del quadro", questo è anche Fluxus, che ha in Ad Reinhardt e nei suoi quadri neri un sicuro antefatto. Fluxus è definito, in un glossario del nuovo gergo critico: movimento artistico avviatosi con concerti intermediali: e cioè cooperazione di mezzi espressivi come musica, pittura, plastica, azione teatrale, videotape, happening (accadimento estemporaneo); si tratta dunque di un movimento artistico "intermedia" alla cui fondazione hanno contribuito artisti come Cage, Nam June Paik, Brecht, Friedman, Vautier, Vostel, Knizziak, Spoerri, Ono, Chiari, La Monte Young, De Maria, Reich, Zazeela, Kaprow, Cunningham, Higgins, Rot, Maciunas, Beuys, Cibulka, Hendricks, Saito, Gordon, Corner.

Quelle che Gillo Dorfles negli anni '70 chiama le 'ultime tendenze nell'arte di oggi' Enrico Pedrini definisce 'la Seconda Avanguardia o della quantità (1958-70)', in relazione ad una periodizzazione ampia che vede la 'Prima Avanguardia, o avanguardia della totalità, svolgersi negli anni 1907-1920. Per la verità vi è una estesa bibliografia, ma i fatti e i giudizi sono controversi. Come delineare, del resto, il frastagliato profilo storico e critico di questi anni, come sussumere la messe di avvenimenti, il catalogo este-

## The sixth sense of the nature

*It was the end of the Fifties, the beginning of the Sixties, a different age: Figures, colors, lines, surfaces, formats, sounds, volumes, materials, ideologies and proclamations, every preexisting artistic manifestation with its meanings and values was put into question in a heap of events which fed new artistic languages, new strategies and matches in art; and in the light of the new exalted re-reading of Duchamp's ready-mades, under the watchful eyes of the young followers, new protagonists asserted themselves, new groups and movements too. A non-objective art was established. The term fluxus appeared for the first time in 1961; in order to evaluate it one should compare it with the other terms of more or less that period: land art, minimal art, pop art, body art, new dada, etc., that is, the turmoil of hurried labels that militant criticism immediately applied to the latest events in contemporary art. The "revolution of the breaking free from the frame and the canvas", as Enrico Pedrini writes in a very recent essay (included in the catalogue of the March-May 1988 exhibit dedicated to John Cage and Fluxus, by Vivita 1 in Florence), obtained "through the subtraction or suspension of all the elements of the painting", this is also Fluxus, which has in Ad Reinhardt and his black paintings a sure antecedent. Fluxus is defined in a glossary of new critical jargon: an artistic movement which starts out with mixed-media: and that is with the co-operation of expressive means such as music, painting, sculpture, theatre, videotape, happenings (extemporaneous events); it is therefore a mixed media movement. Artists which contributed to the movement were: Cage, Nam June Paik, Brecht, Friedman, Vautier, Vostel, Knizziak, Spoerri, Ono, Chiari, La Monte Young, DeMaria, Reich, Zazeela, Kaprow, Cunningham, Higgins, Rot, Maciunas, Beuys, Cibulka, Hendricks, Saito, Gordon, Corner. That which Gillo Dorfles in the Seventies calls the "latest tendencies in today's art" Enrico Pedrini defines as "The Second Avant-Garde or that of the quantity (1958-1970)", in relation to a broad dating which sees the First Avant-Garde, or the avant-garde of totality take place in the years from 1907-1920. In truth there is an extensive bibliography but the facts and judgements are controversial. How to delineate, in fact among other*



sissimo degli artisti, che dal 1957 circa al 1970 e oltre, hanno caratterizzato la fenomenologia "an-oggettuale"? Il rischio è sempre quello di ricadere nell'uso delle nomenclature: astrazioni storiografiche come ha insegnato Carlo L. Ragghianti, proiettano la loro schematica irrealità sull'arte concreta fatta di individualità irriducibili, falsandole. Potrei emblematicamente citare, come intervento e ad ogni opera di Heinz Cibulka, Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Coco Gordon, Philip Corner, un brano del saggio del settembre 1986 di Christine Scherrmann dedicato a Joseph Beuys: "colse ogni occasione per delineare in senso politico-pedagogico il suo modello di attività alternativa"; benché, confessa l'autrice, abbia poi lasciata come eredità un'opera strana, ermetica. È probabile che oltre la semplicità, la estrema chiarezza di intenti, il piacere ludico offerto a tutti quale viatico dell'incontro comprensivo dell'arte, alcuni aspetti di questa stessa manifestazione risulteranno ermetici, se affrontati dal punto di vista tradizionale. Ancora la Scherrmann precisa per Beuys: "L'azione sul piano verbale e su quello non-verbale è il fulcro del suo lavoro. In esso si interrogano linguaggio e scrittura, musica, disegno, pittura e scultura". Ciò vale per i protagonisti citati dalla manifestazione leccese; vale anche per Corrado Costa, cui van riferiti alcuni gesti poetici e ribelli di Duchamp 1913, la patafisica di Jarry ed alcune sue stesse precisazioni, scritte a Vanni Scheiwiller quando, nell'86, gli ha ripubblicato *PSEUDOBAUDELAIRE* 1964 (riflessioni come queste: "Il futuro non si vede quando il poeta lo comincia a parlare, per questo viene considerato cieco, ovvero: 'Dalla produzione di significati volevo esaurire la possibilità di senso. Un contenuto senza recipiente che lasciava a mani vuote la catena del passamano'"). Vale per Maura Rovatti la quale, manipolando per lo più piante officinali come colori, recupera e disperde la millenaria storia scritta negli Erbari, dà significato nuovo e nuovo odore ai colori stessi, richiamando certe acute analisi di Michal Foucault (ma anche attirando l'attenzione su quanto scrivono ecologisti del calibro di Lester Brown o Norman Myers sull'ecocriminologia mondiale).

L'azione di questi artisti, ognuna a suo modo, e dunque nelle evidenti differentissime peculiarità singolari, è un'azione che porta l'arte oggettuale al proprio esaurimento, ma non alla distruttività propria del primo movimento Fluxus; anche se Cibulka, Hendricks, Takako Saito e Coco Gordon destrutturano la forma artistica in sé, introducendo l'opera d'arte aperta che annulla le distinzioni tra musica, danza, pittura, teatro (e viene da ricordare quanta strada è stata fatta dal tempo in cui Valery registra le perentorie assertive dichiarazioni del vecchio Degas, pubblicandole

*things, the uneven historical and critical profile of these years, how does one subsume the harvest of events, the extremely vast catalogue of artists, that from 1957 ca. 1970 and beyond characterized the "non-objective" phenomenology? The risk remains that of falling once again into the use of nomenclature. Carlo L. Ragghianti has taught that historiographic abstractions project their unreal schematics onto concrete art done by indomitable individualities, falsifying them. I could emblematically cite, as an intervention and for every work by Heinz Cibulka, Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Coco Gordon, Philip Corner, a line from the September 1986 essay by Christine Scherrmann dedicated to Joseph Beuys: "...reaped every occasion for delineating in a political-pedagogical sense his model of alternative activity"; even though, the Authoress confesses, he then left as his heredity a strange hermetic collection of works. It's probable that beyond simplicity, the extreme clarity of intents, the happy pleasure offered to all as viaticum of the comprehensive encounter with art, some aspects of this same manifestation will appear hermetic, if looked at from a traditional point of view. Scherrmann also says of Beuys: 'The action on the verbal and non-verbal level is the fulcrum of his work. In it language and writing, music, painting, drawing and sculpture are interrogated'. The same is true of the participants in the manifestation in Lecce; it also stands for Corrado Costa, to whom also to be referred are certain poetic and rebellious gestures of Duchamp 1913, the pataphysic of Jarry and some of his own clarifications, written to Vanni Scheiwiller when, in 1986, he republished his *PSEUDOBAUDELAIRE* 964 (reflections like these: "You don't see the future when the poet begins to speak thereof, for this he is considered blind; that is: 'From the production of meanings I wanted to exhaust the possibilities of sense. A comment without a container that left the chain of the braid empty-handed'"). It's also true of Maura Rovatti who manipulates, above all, officinal plants for paints, recovers and disperses the 1000 year history written in the Herbaria, gives new meaning and new smell to the colors themselves recalling certain keen analyses of Michal Foucault (but also attracting the attention to what ecologist of the calibre of Lester Brown or Norman Myers write on world ecocriminology). The action of these artists, each in his own way, and therefore in the very different singular peculiarities which are evident, is an action that brings objective art to its exhaustion, but not to the actual destructivity of the first Fluxus movement; even if Cibulka, Hendriks, Takako, Saito and Coco Gordon destructure artistic form*

NO SUBSTITUTIONS NIENTE SOSTITUZIONE

COCO GORDON  
MESSINA

THE LATEST  
GENE - SONG

L'ULTIMO CANTO  
DEL GENE

COCO GORDON  
MESSINA

WORRY LESS PREOCCUPARSI MENO

COCO GORDON  
MESSINA

COCO GORDON  
MESSINA

EAT-MUSIC MANGIA-MUSICA

COCO GORDON  
MESSINA

SEED WATCH GUARDA SEMI

FLUXDREAM 1984  
SALTA CON 2 OGGETTI SULLA SPALLA

FLUXSOGNO  
SULLA SPALLA

COCO GORDON  
MESSINA

FLUXDREAM 1984  
SALTA CON 4 OGGETTI SULLA SPALLA

FLUXSOGNO  
SULLA SPALLA

COCO GORDON  
MESSINA

CUTTINGS TAGLIE

COCO GORDON  
MESSINA

FLUXDREAM 1984  
SALTA CON 3 OGGETTI SULLA SPALLA

FLUXSOGNO  
SULLA SPALLA

COCO GORDON  
MESSINA

FLUXDREAM 1984  
SALTA CON 2 OGGETTI SULLA SPALLA

FLUXSOGNO  
SULLA SPALLA

COCO GORDON  
MESSINA

FLUXDREAM 1984  
SALTA CON 3 OGGETTI SULLA SPALLA

FLUXSOGNO  
SULLA SPALLA

COCO GORDON  
MESSINA

poi in un testo che rimane tra le più significative e illuminanti letture non soltanto per il grande Edgar Degas, ma pure per il panorama delle arti nell'Europa del primo novecento).

Egualmente che per John Cage o Joseph Beuys, od altri di Fluxus, Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Philip Corner ed anche Heinz Cibulka disperdon le distanze, la separazione tra artista e pubblico: fino alla immissione nel campo polilinguistico della loro azione di elementi presi dalla vita quotidiana. Ciò consente di precisare una caratteristica comune dopo il 1966-67 a Fluxus, all'Azionismo Viennese, a molto concettuale e New Dadà. La liberazione da qualunque obbligo formale ha acquisito un carattere programmatico: l'indicazione di nuovi comportamenti; esprimendo con ciò una motivata identità artistica che è di nuovo conio e plasma a sua volta una inedita concezione delle cose, per esempio della natura, interrogata e vista con un nuovo significato. Un sesto senso della natura che deve pur qualcosa alle originali esplorazioni goetheane, al pensiero nitscheano, ma soprattutto alla clavis pedagogica di Paul Klee (così ben delucidata da Ragghianti nel 1966). Beuys, stando alla Schermann, dialoga con la realtà abolendone la forma attuale: è un suggerimento attraente e che chiarisce almeno in parte ciò che dà valore alla manifestazione presente.

La Chiessi ha sempre insistito durante i nostri colloqui, su alcuni aspetti, soprattutto su questo rapporto con la natura; ha usato ripetere alcune nuove parole chiave: comportamento affettivo, sentimento della natura, riscatto da ogni estetismo per fondare nuove relazioni con le cose, libertà. Anche questo parlare è un contributo alla comprensione della mostra. Vogliamo aggiungere una dichiarazione? George Maciunas nel 1962 circa, credo, ha detto: "Tutto è arte, e tutti possono farne"; non intendeva certo quello che nel secolo scorso sostennero Ruskin, Morris e i loro amici. Maciunas ha specificato: "L'arte deve occuparsi di cose insignificanti, deve essere divertente, accessibile a tutti".

Presentando Cage e Fluxus e l'happening, Pedrini ha fatto ampio riferimento alla storia della fisica e la sua conclusione è che: "l'happening e Fluxus, pur nelle loro diverse angolazioni, sia stato il referente più vicino e aderente al sapere quantistico, ma nel tempo (si può concludere che) abbia rappresentato una matrice di una nuova realtà, che trova molteplici forme espressive che si sviluppano sempre più nell'era Post-Industriale o Tecnotronica". È una vecchia storia: non pochi (anche recenti) studi sul cubismo, per esempio, hanno riferito la pittura di Braque, Picasso, Gris, Metzinger, Leger, ecc., alla scienza, e alla filosofia

*in itself, introducing the open work of art that nullifies the distinctions between music, dance, painting, theatre (and it should be remembered how much progress has been made since Valery recorded the peremptory assertive declarations of Degas as an old man, then publishing them in a text that remains among the most meaningful and illuminating readings not only on the great Edgar Degas, but also for the European artistic panorama of the early 20th century). Just as John Cage or Joseph Beuys, or other Fluxus artists, Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Philip Corner and Heinz Cibulka as well break down the distance between artist and public: to the point of admission of elements taken from everyday life into the polylinguistic field of their actions. This allows the identification of a common characteristic after 1966-67 among Fluxus, Viennese Actionism, much of Conceptualism and New Dada. The liberation from all formal obligations acquired a programmatic characteristic: the indication of new behaviours; expressing a motivated artistic identity which is again coinage and plasma in its turn, an unedited conception of things, for example of nature, questioned and seen with new meaning. A sixth sense of nature, however, which owes something to the original Goethean explorations, to Nietzschean thought, but above all to the pedagogical clavis of Paul Klee (so well elucidated by Ragghianti in 1966). Beuys, according to Schermann, in his dialogue with reality abolishes its forms: It is an appealing suggestion and one which, at least in part, clarifies that which gives the present manifestation its value.*

*Chiessi has always insisted in our meetings on certain aspects, above all on this relationship with nature, repeating new key words such as: affective behaviour, feeling for nature, redemption from every estheticism in order to found new relationships with things, liberty. This talking is also a contribution to the comprehension of the exhibit. Might we add a declaration? George Maciunas in about 1962, I believe, said: "everything is art and everyone can make it"; he certainly did not mean by this what Ruskin, Morris and their friends maintained in the last century. Maciunas specified: "Art must be occupied with insignificant things, it must be fun, accessible to all". In presenting Cage and Fluxus and the happening, Dr. Perdini made ample reference to the history of physics and his conclusion is that: "The happening and Fluxus, even with their different viewpoint, have been the nearest and most adherent referent to quantum knowledge, but at the same time (one can conclude that) it has represented a matrix of a new reality,*

MUSICA NELLO SPAZIO: CAMPI DI RISO  
RISO, SORSO DI METANO, ENERGIA  
RISO

LIBRI DI CORPO: MARE

SKIN-PELLE  
COSCENZE IN COMUNE

## SALE MARINO

PIEZZO DI

IRIFIUT REPORTER  
IN RISERVE  
INUCLEAR PATATE, RADIAZIONI, BOMBE  
PANTALONI NUCLEARI FUGGIRE  
PIANO ANIMALE UN SALTO NEL TEMPO  
SPAZZOLONE NUCLEARE SI PULISCE COSÌ?  
TRASPORTI NUCLEARI, INCIDENTI  
PER STRADA  
PERCHÉ L'ENERGIA NUCLEARE  
PUBBLICITÀ, ERRORI  
DUE LIBRI DI TELA  
CAMBIARE ABITUDINI

SCALA PER IL PARADISO  
RIFORMARE LA NATURA, MERLO AVVELENATO

## TERRA - GERMOGLI

ALBERI  
GAIA CAMBIA CON OGNI MUTAMENTO

GLI INSETTI FANNO LA LORO CASA

SOGNO CINEMATICO ACCETTARE DEL TUTTO  
CERSE SUL RAMO  
PER 20 MANI

FEDÈ NEL DEFORMATO  
MEDITAZIONE PER IL POMODORO

PIANOPORTA DELLA SCARSA RACCOLTA

PESCA-DIMINUIRE-TEMPO-EROS

SEDIA TROVATA

SENSO VIETATO  
LANA, PURA LANA

ZOLOGICO

POESIE, LEGGERE LA ROSA

STEP INTO THE SEA

SHARED GIFTS

## ARAL SEA

NO SUBSTITUTES PLEASE

IRRADIATED VEGETABLES

IRRIGIUT

NUCLEAR POTATOES LONGER SHELF-LIFE

STORE IN THE BODY

WILD WATCH OUTSIDE PIANO-ANIMAL  
IT DOESN'T WORK

DON'T PRODUCE IT TO BEGIN WITH

CUT UP OLD PAINTINGS

NO SALES PITCH HERE

EVEN MUSHROOMS DISAPPEAR

## EARTH SEEDS

DREAM IN A WORLD

EAT SPROUTS 15 CENTS A DAY  
SMALLER NATURALLY

MANUFACTURE THE REAL

GALLS MAKE INK

GARDEN

WORRY LESS WEAR BLACK COLLAR

DEPLETED SOIL

FOOD HUMAN SCALE

POCKETBOOK

FRAMED PICTURES

LIVE GUITAR

ABSTRACTION AND THE ROSE

NON SENSE GAME

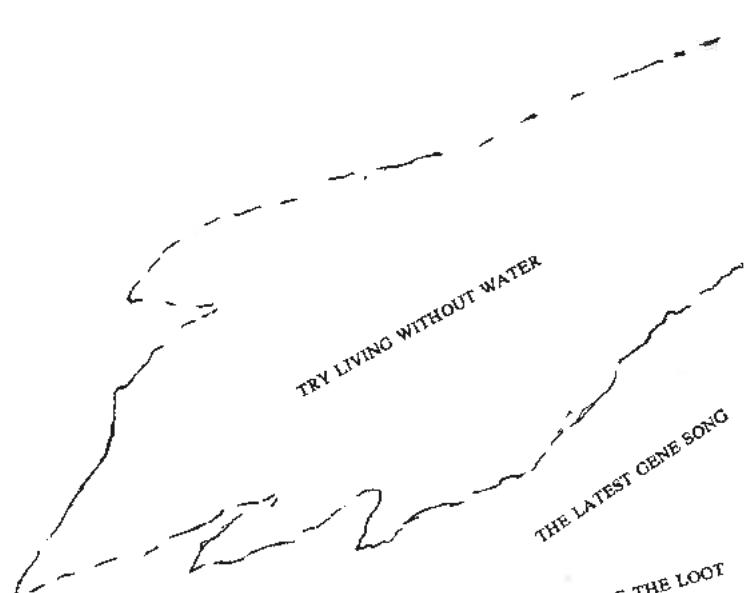
SATURATION BEYOND

TRY LIVING WITHOUT WATER

THE LATEST GENE SONG

DOUBLE TRUCKS HIDE THE LOOT

KEEP THE



NON SENSE GAME

LIVE GUITAR

di Bergson; così come era accaduto, ma forse con maggior ragione, per i cosiddetti impressionisti e neo-impressionisti, messi in relazione alla nuova ottica scientifica; nel 1947 a Firenze usciva a firma di Ermanno Migliorini il manifesto dell'Astrattismo classico che si riallacciava, tra l'altro, ad Einstein, il cui pensiero, a detta soprattutto di Vinicio Berti, è la matrice di questo astrattismo. E del resto, basti ricordare gli scritti di Mondrian, Kandinskij, Malevich ed altri del Bauhaus ed altri astrattisti, per verificare la insistenza dell'implicazione scientifica, regolarmente ripresa dalla critica, la quale si spinge ancora oltre in casi emblematici come il futurismo. Tuttavia qualche cosa di autentico c'è, nel senso che la circolazione di idee nuove, di nuove teorie scientifiche, ha senz'altro sollecitato ulteriori ricerche nel campo dell'arte, eccitando le fantasie, potrei riferirmi alla nuova visione del mondo e delle cose offerta dalla fisica dei quanta, assumendone i termini epistemologici di "indeterminazione" o di "coesistenza" (Einstein, Rutherford, Bohr, Heinsberg, i nomi di immediato riferimento con un percorso cronologico che va dal 1905 al 1927); potrei richiamare gli environnements surrealisti di Duchamp 1938 e i fatti accaduti, a partire dal 1952, al Blak Mountain College (Ad Reinhardt, Allan Kaprow, poi John Cage, La Monte Young, George Maciunas e tanti altri nomi underground fino circa al 1961-'62 dilagano negli anni successivi: concerti, balletti, performances, happenings, sovviene la lettura di libri documento come Anthology 1961, New Boemia 1966). Questa prorompente sequenza storica che si dilata e si ispessisce potrebbe e forse dovrebbe essere ripercorsa. Si potrebbe ancora ricordare che Fluxus rientra con l'Azionismo Viennese ed altre correnti e specificazioni nella più ampia corrente dell'arte concettuale, che per molta parte è eredità Dada ed è arte non estetica: nel senso che si verifica la più radicale dissacrazione dell'opera come risultato finale, come oggetto da tesaurizzare e godere; piuttosto, acquista peso (e valore) l'azione, il presupposto teorico o progettuale che istiga e finalmente promuove un pensiero prima non supposto (vi sono analogie sorprendenti sia con la poesia, per esempio di Eugenio Montale, sia con la musica jazz e rock; inoltre si possono pensare ulteriori riferimenti ed argomenti per esempio in Wittgenstein, Levi-Strauss, Popper). Alla fine, però, ciò che importa veramente è porsi in un atteggiamento libero da qualsiasi pregiudizio per lasciarsi portare dalla corrente emozionale delle improvvisazioni, delle rivelazioni, offerte dagli artisti.

"Prima del movimento Fluxus, ha scritto Pedrini, gli artisti erano divisi da matrici culturali, da diverse poetiche, dalle diverse distanze geografiche. Fluxus vuol rompere una queste divisioni e queste frammentazioni per creare una

which finds multiple expressive forms that are developing more and more in the Post-Industrialist or Technotronic era". It's an old story: not a few (recent as well) studies on Cubism, for example, related the painting of Braque, Picasso, Gris, Metzinger, Leger, etc., to science, and to the philosophy of Bergson; just as happened, but perhaps with better reason, with the so-called Impressionists and Neo-Impressionists, put into relation with the new scientific way of seeing; in 1947 in Florence the manifesto of classic abstractionism came out, signed by Ermanno Migliorini, tying it, among others, to Einstein whose thought, according to Vinicio Berti above all, is the matrix of this abstractionism. And for the rest, it's enough to remember the writings of Mondrian, Kandinsky and Malevich and others from the Bauhaus and other abstractionists, to verify the insistence on scientific implication, regularly taken up anew by the critics; which goes even further in emblematic cases such as Futurism. In any case there is something which is authentic, in the sense that the circulation of new ideas, of new scientific theories, has without a doubt solicited further research in the field of art, exciting the imagination. I could refer to the new vision of the world and things offered by quantum physics, adopting the epistemological terms of "indetermination" or of "co-existence" (Einstein, Rutherford, Bohr, Heisenberg, the names of immediate reference with a chronological path that goes from 1905 to 1927); I could recall the surrealist environments of Duchamp 1938 and the events that happened, from 1952 on, at Black Mountain College (Ad Reinhardt, Allan Kaprow, then John Cage, LaMonte Young, George Maciunas, and many other names from the underground up until about 1961-62, spread in the following years: concerts, ballets, performances, happenings, often the reading of documentary books like Anthology 1961, New Bohemia 1966) This unrestrained historical sequence that spreads and thickens could and maybe should be re-run. One could also recall that Fluxus, along with Viennese Actionism and other currents and specifications, enters in the larger current of conceptual art, that in many ways is the heredity of dada and is non-esthetic art: in the sense that the most radical desecration of the work as a final result is verified, as an object to treasure and enjoy, rather, the action acquires weight (and value), the theoretic or projectual departure point that instigates and finally promotes a thought which was not supposed earlier (there are surprising analogies both with the poetry, for example, of Eugenio Montale, and with jazz and rock music; besides which one can also think of further references and arguments in, for example, Wittgenstein,

continuità unica". E vi riesce, coinvolgendo altri eventi artistici coevi e condizionando ciò che segue.

Se volgiamo ulteriormente lo sguardo indietro, ripercorrendo gli ultimi anni fino al 1946, l'anno della fine del secondo conflitto mondiale, troviamo argomenti sufficienti per dare ragione a Jean Marc Poinsot, il quale riconosce che la planetaria sperimentazione avviata da Fluxus dalla fine degli anni Cinquanta oltreché radicale innovamento è, ad eccezione della pittura minimalista, all'origine di ogni evento artistico degli anni '70. Fluxus aveva lasciato dietro di sé molte idee, in parte ancora non svolte e che, in questi anni '80, sono state riprese ed agiscono sui nuovi fatti artistici.

Quel goetheano rapporto diretto con la natura che, come accennavamo, anche Klee 1923 rivitalizzò nei suoi termini, è tra le motivazioni del nuovo comportamento artistico post-fluxus che accomuna tutti i protagonisti della manifestazione ed incrementa, *repetita juvant*, e potenzia, la libertà individuale e i termini dell'individuale partecipazione all'esperienza artistica, rinsaldando l'impegno che era stato di Goya, di Delacroix e dei grandi promotori delle innovazioni dell'arte nel sec. XIX: e cioè quello di rafforzare nei singoli la coscienza di sé e del proprio agire. Non soltanto il periplo di Geoffrey Hendricks attraverso il nord e l'Europa, ma ogni singola esperienza in mostra può risolversi, per chi voglia, nei termini di una odissea moderna, che esplora terre, coinvolge i sensi, consente relazioni prima non supposte, e fa sperimentare ogni singola azione artistica come vivente ed univoco processo creativo, da assumere e comprendere nei suoi irripetibili termini. E l'avventura della manifestazione come fosse un happening, qual'è, che scopre nuovi orizzonti del sapere, nuove potenzialità della fantasia creatrice, nuovi modi di sentire e di vedere.

**Rolando Bellini**

*Levi-Strauss, Popper). In the end though, what really matters is to put oneself in an attitude free of all prejudice in order to let oneself be carried by the emotional currents of the improvisations, of the revelations, offered by the artists. "Before the Fluxus movement, Pedrini has written, artists were divided by cultural matrixes, by different poetics, by geographic distances. Fluxus wants to erase the divisions and fragmentations to create a single continuity". And it succeeds involving, other coeval artistic events and conditioning what follows. If we look even further back, passing through the years up until 1946, the year of the end of WWII, we find sufficient arguments to confirm Jean Marc Poinsot, who recognizes that the planetary experimentation carried out by Fluxus from the end of the Fifties on, besides being a radical innovation, is, with the exception of Minimalist painting at the origin of every artistic event of the Seventies. Fluxus had left behind it a lot of ideas, in part still untapped and which, in the Eighties, have been taken up anew and act upon the new artistic facts.*

*The direct Goethean relationship with nature that, as has been mentioned, Klee in 1923 also revitalized in his own terms, is among the motivations of the new Post-Fluxus artistic behaviour that gathers together all the protagonists of the manifestation and increments, *repetita juvant*, and potentiates, individual liberty and the terms of individual participation in the artistic experience, strengthening the engagement that had been of Goya, of Delacroix, and of the great promoters of the innovations of the nineteenth century in art: that is of reinforcing in the individual the consciousness of himself and of his own actions. Not only Geoffrey Hendricks periplo of the North and Europe, but every simple exhibited experience can turn, for he who wants it to, into the terms of a modern Odyssey, which explores lands, involves the senses, allows relationships unimagined before, and renders one every simple artistic action as living and unique creative process, to be taken in and understood in its unrepeatable terms. It is the adventure of the manifestation as if it were a happening, which it is, that discovers new horizons of knowledge, new potential for creative fantasy, new ways of seeing and feeling.*

**Rolando Bellini**



## *Sogni ancora umidi*

La vita di Coco Gordon si svolge tra le quinte dei libri, si solidifica direttamente in pagine di segni, non pretende di assurgere a livelli retorici o epici. Per questo si può tenere il registro della cronaca e informare il pubblico che lei abita in Duane Street, a Manhattan, in un loft con le luci dei Twins inquadrata nelle finestre a sud. Il loft per molti artisti newyorkesi è uno spazio integrale di vita e di lavoro, è atelier, teatro, living room, galleria. Il centro di questo spazio è occupato da due grandi vasche per asciugare la carta.

Lo studio più interessante attraverso cui passa questo materiale sconosciuto, usatissimo soltanto in forma di fogli regolari e lisci, è, in realtà lo stato liquido. La polpa macinata di materiali ricchi di cellulosa, flax, lino, milkweed, phragmites, banana, seta, viene diluita in modo che possa scorrere, stendersi, addensarsi. È il momento in cui la carta è come l'acqua di un lago, ha una superficie, un fondo, una capacità di produrre increspature lievi o tempeste. Dentro possono restarci impigliati e sedimentare corpuscoli e segni. O sogni ancora umidi. È come se la vita del loft si svolgesse sulle rive delle grandi vasche di carta liquida, come se l'effimero ne restasse inviato e preso, stratificandosi in questi grandi fogli d'ombra sottile e trasparente. Niente di scientifico. Il polline delle stagioni non passa o le ere, ci sono improvvise accelerazioni, sbalzi di umor fantastico, interferenze creative ad alta incandescenza.

Una volta però scoperto che il libro è il paese più sicuro in cui vivere, e conservare la vita senza la mediazione concettuale e calcificante della parola (la parola resta sempre come segno e residuo tra i tanti altri) ecco che occorre scavarsi ulteriori nicchie segrete sotto la pelle dei fogli, dentro le tasche delle pagine. Diresti che Coco non si fida delle superfici su cui si specchiano fuggevolmente le immagini o si depositano inchiostri labili in codici destinati a breve vita. Dunque la vita soffia direttamente "nel" libro, "dentro" va ad appiattirsi ordinatamente in quegli scaffali bidimensionali che sono i fogli. Ordinatamente?

In realtà la vita non si lascia ordinare, le sue linfe innervano nuovamente i fogli inerti, i libri esplodono, fioriscono, volano con larghe ali sottili, suonano, si fanno toccare, si prendono tutto lo spazio della sensualità e dell'immaginario, sculture effimere eterne, punto d'equilibrio tra l'angoscia e il gioco.

Ivana Rossi

## *Still damp dreams*

*The life of Coco Gordon is divulged through the "flats" of books, solidifies directly into pages of signs, doesn't pretend to ascend to rhetorical or epic levels. For this reason, one can keep a subtle register of the chronicle, inform the public that she lives on Duane Street, in Manhattan, in a loft with lights of the Twin Towers framed in her south windows.*

*A loft to many, is atelier, theater, living room, gallery. The center of this space is occupied by 2 huge vacuum tables to extract water from paper. The most interesting stage through which this unknown material passes, understood by others only in the form of uniform, smooth pages, in reality is the liquid state. The beaten pulp of rich cellulose material-flax, linen, milkweed, phragmites, banana, silk becomes diluted so that it can run, be stretched, be added to. This is the poetic moment in which paper (pulp) is like lake water, has a surface, a depth, a capacity to produce slight murmurs or storms. In this pulp signs and corpucies can be caught and sedimented. Or still damp dreams. And as if the life of a loft moves on the shores of great vats of liquid paper, and if the ephemeral cannot stay stuck or kept, it statifies into these huge leaves of thin transparent amber. Nothing scientific the pollen of the season don't act as mechanistic account of years that pass or eras, there are improvised accelerations, jumps of fantastic humor, creative interferences toward higher incandescence. Once it is discouvere that the book is the safest country to inhabit and conserve life without conceptual and calcified mediation of the word (the word always remains as a residual sign between many other things) this is when it occurs to dig out ulterior segret niches under the skin of leaves (like galli) and in the pockets of pages. One would say Coco doesn't trust only outer surfaces that mirror images fugitively or on which are deposited disappearing inks in codes destined to a short life. Life breathes directly in the "inner works" of the book, the inner works flattening in obedient order of bidimensional planes called "leaves". In an order? As in reality life doesn't let itself be ordered, her vital juices newly inject the inert leaves, book explode, flower, fly with huge light wings, sound, want to be touched, take over all the space of sensuality and the imagined, eternal-ephemeral sculpture, point of equilibrium between anguish and play.*

Ivana Rossi



## Testo ed immagine

## Text and image

Il termine "artist books" (libri degli artisti) ebbe origine intorno alla metà degli anni Settanta, sulle orme di diversi importanti artisti che producevano oggetti artistici letterari, in luogo della loro consueta produzione di dipinti e sculture. Essi, divulgando il termine, si concentrarono sulla produzione propria di quel periodo, escludendo quindi in modo sospetto esemplari antecedenti quali, tra gli altri *Assemblages Environments Happenings* (*Assemblaggi Ambienti Eventi*) di Allan Kaprow (1966), *store days* (*giorni di negozio*) di Claus Oldenburg (1966), *Index (Indice)* di Andy Warhol (1968) e *FoewDombwhnw* di Dick Higgins (1969). Di origine strana, il termine sopravvisse principalmente all'interno di Printed Matter (Stampe), un negozio nella parte bassa di Manhattan.

The term "artist's books" arose in the mid-seventies, in the wake of several prominent artists producing bookish art objects, instead of their customary runs of paintings and sculpture. Those popularizing the term focused upon produce made at that time, to the suspicious exclusion of such earlier exemplars as Allan Kaprow's Assemblages Environments Happenings (1966), Claus Oldenburg's Store Days (1966), Andy Warhol's Index (1969) and Dick Higgins' Foew Dombwhnw (1969), among others. Faddish in its origins, the term lost its currency in the 1980's, many of the original horses retiring to stud (or whatever) surviving mostly behind the doors of Printed Matter, a retail store in lower Manhattan.

Coco Gordon iniziò troppo tardi a valutare il valore della pubblicità; ma dopo gli inizi quale produttrice di documenti e quale editrice indipendente, ella rimase fedele all'ideale di un artista indipendente che produce libri il cui design e contenuto è soltanto suo, in altre parole che si assume la completa responsabilità di produrre i propri libri. Coco Gordon lavora con testo ed immagine, entrambi di sua personale creazione, principalmente composti su fotocopiatrici che lei usa personalmente tagliando e componendo materiali riproducibili con le macchine davanti a lei. (Furono Marshall McLuhan e - dopo di lui - Edmund Carpenter, che dissero più volte che le fotocopiatrici danno a tutti l'opportunità, che viene colta così di rado, di comporre e ricomporre i propri libri in tempo reale, facendo tutte le copie che desiderano o che possono permettersi). In breve, nonostante sia cessata ogni discussione circa i libri degli artisti, il lavoro di Coco Gordon mantiene in vita tale concetto.

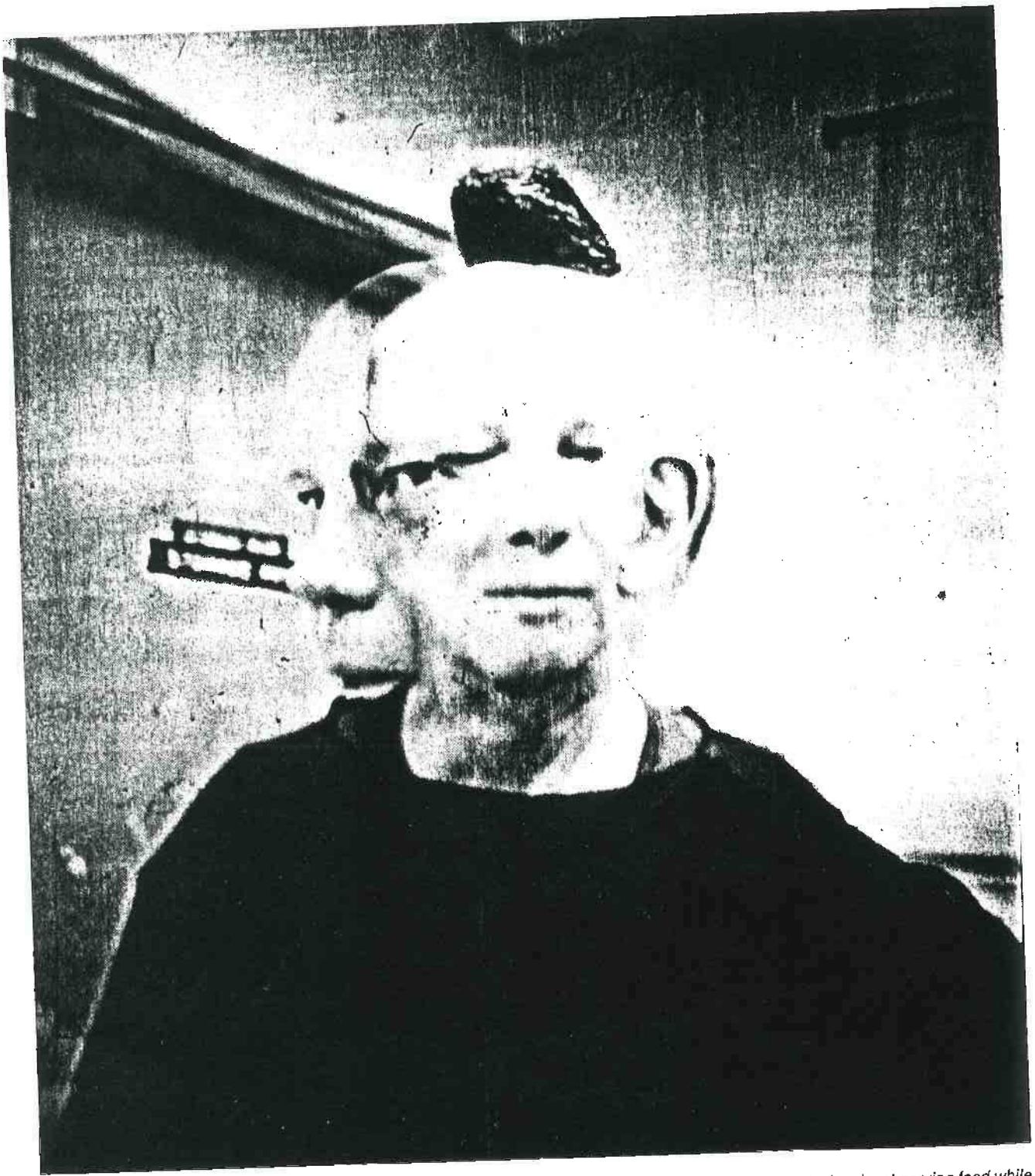
La Gordon, persona energica e provvista di una feconda immaginazione, è anche un'artista prolifico che produce non solo 140 libri unici ma anche dieci libri pubblicati in 50 esemplari e ancora altri quindici in edizione che variano dai sette ai duecento esemplari e tutti mostrano la sua predilezione dell'intero campo d'azione della sua attività. La Gordon inizia essenzialmente con la sua esperienza personale - attività che hanno la durata da uno a tre giorni circa. La composizione dei libri (basati sui fatti della vita) è un elemento talmente importante nella sua vita che le riflessioni su tale processo appaiono nei suoi libri come eventi.

**Richard Kostelanetz**

*Coco Gordon started too late to capitalize upon the publicity; but after beginnings in paper-making and as an independent publisher, she has remained devoted to the ideal of an individual artist producing books that are in design as well as content uniquely theirs - in other words, in assuming total responsibility of producing her books, she works with text and image, both largely of her own creation, composed mostly on photocopy machines that she works herself, cutting and composing reproducible materials with the machines before her. (It was Marshall McLuhan, and Edmund Carpenter after him, who repeatedly pointed out that photocopy machines give everyone the opportunity, so rarely taken, to compose and recompose their own books in live time, in as many copies as they wish, or can afford). In short, though discussion about book-art books has died, the work of Coco Gordon keeps that concept alive.*

*An energetic person with a fecund imagination, Gordon is also prolific artist, producing not only 140 unique books but ten books in editions of 50 copies and fifteen more in editions ranging from seven copies to two hundred, all of them revealing her superior feeling for and handling of materials. Presentation of the full scope of her activity is what makes this exhibition important. Essentially she begins with her own experience - activities happening in, say, one day or three. The composing of books (from life events) is such an important element in her life, reflections upon this process appear as events in her books.*

**Richard Kostelanetz**



Lavoravo a delle opere che facevo osservando i cibi mentre invecchiavano, diventando secchi. Ray Johnson mi portò un avocado secco, era sotto il suo cappello. Eravamo all'inaugurazione di una mia personale alla Biblioteca East Meadow Long Island nell'86, Ray si tolse il cappello, io lo fotografai.

Lui volle fare una sua opera mettendo la mia mano sul pavimento la circoscrisse con una biro. Ritratto di una mano. Questo fu un altro scambio di arte-vita-opera visibile per caso a chi coglie "l'arte di corrispondenza".

*In correspondence with the works I make observing food while it dries and ages, Ray Johnson brings me an avocado he dried slowly under his mat.*

*We are at an opening of my show at East Meadow Library LI, NY, 1986. He lifts his hat, I photograph. Then he asks me to participate in one of his hand portraits. I put my hand on the floor, he draws around it. We've completed another exchange of art-life-work visible only by chance to those who may (or not) understand the art of correspondence.*

## Tracce di memoria

Come un libro è una combinazione di parole ed immagini, così la vita di Coco Gordon è strettamente connessa alla carta ed alle immagini, è una combinazione di arte e vita fuse insieme a rendere l'opera scritta un riflesso di questa sua esperienza e l'uso della carta fatta a mano è il mezzo di espressione della sua vita, della sua arte e delle sue opere librerie. Tutto in uno: la vita diventa arte, l'arte diventa vita e la linea vitale è un libro.

Veramente è straordinario avere una vita intrecciata con le fibre naturali, con i ritmi naturali, con i temi naturali applicando interamente la filosofia d'arte e di vita di Marcel Duchamp. Con il suo mezzo espressivo, Coco Gordon ha trovato il tema e l'esposizione annatamente intrecciati nelle fibre delle sue carte che rispecchiano i sentimenti, le emozioni, le corrispondenze, i rapporti, i cicli ed i ritmi della sua stessa vita. Anche questo è raro, in quanto la coerenza di tutto ciò nelle sue opere riflette la coerenza della sua forza vitale e della sua arte. Il libro cattura e fa tesoro delle esperienze e fa in modo che tali esperienze vengano condivise dal lettore/spettatore su scala universale.

### TRASFORMAZIONE

L'energia dell'artista, che si evolve fino ad un'effusione cinetica infinita, ha generato partiture sonore, opere di installazioni, documentazioni di performances, pièces rituali, collaborazioni, reazioni a fatti della vita, vere e proprie performances con la vita ed il vivere condivise nell'intimità di un libro.

L'immagine accesa dall'intuito crea "tracce" o residui di memoria e di energia che documentano una vita.

Nessun mezzo migliore, nessun prodotto migliore di un libro avrebbe potuto svilupparsi da questo viaggio, a volte gioioso, a volte doloroso, e comunque sempre palpitante di una rete di fibre di vita e di carta. Ogni libro corrisponde ad un sentimento con la vita o con una persona o persone incontrate nella vita. Ad esempio, in "Music of Cracked Brick" ("Musica di Mattone Incrinato") l'opera libraria è il prodotto finale di una corrispondenza con partiture sonore dell'amico ed artista Dick Higgins: strisce di carta inserite in un muro di mattoni sgretolato a London, Ontario. Inoltre anche "Swatters Book Installation" ("Installazione di libro Scacciamosche") registra il riciclaggio di un'idea di

## Trailings of memory

*Just as a book is a combination of words and pictures, so the life of Coco Gordon is entwined with paper and pictures, a combination of art and living, making the two one, making the bookwork a reflection of that experience, and using handmade paper as the medium of her life/art/bookworks. All in one, life becomes art, art becomes life, and the lifeblood is a book.*

*To be sure, this is extraordinary - to have a life enmeshed in natural fibers, natural rhythms, natural themes, bringing to bear Marcel Duchamp's philosophy of art and life as one. With her medium, she has found theme and exposition innately entwined in the fibers of her papers, reflecting the feelings, emotions, correspondences, relationships, cycles and rhythms of her own life. That too is rare, for its consistency in her work is reflective of the consistency of her lifeforce and her art, the book captures, treasures the experiences, and allows those experiences to be shared by the reader/viewer on a universal scale.*

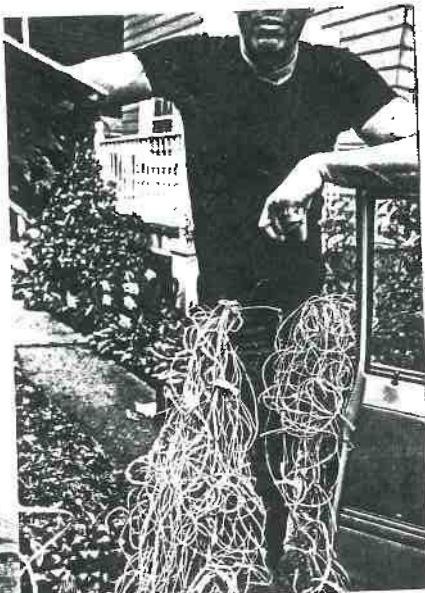
### TRANSFORMATION

*The artist's energy, evolving into an endless kinetic outpouring, has generated sound scores, installation works, documentations of performances, ritual pieces, collaborations, reactions to events in life, indeed performances with life and living shared in the intimacy of a book. Imagination fired by insight creates "trailings" or remnants of memory and energy that document a life.*

*No better medium, no better product than the book could have evolved from this voyage, sometimes joyful, sometimes sorrowful, yet ever throbbing with a mesh of fibers - of life and paper.*

*Each book corresponds to a feeling, a correspondence with life or with a person or persons in life. For instance. In Music of Oracked Brick the bookwork is the culmination of a correspondence with sound scores of friend and artist, Dick Higgins, strips of paper inserted in a crumbling brick wall in London, Ontario. Then, too, the Swatters Book Installation records the recycling of an idea of a swatter first responded to by Ray Johnson*

Q



Ray si vede spesso a casa mia, viene per legare un centinaio di pacchi con della corda ben forte. Sto traslocando a New York City. È il nostro rituale per celebrare questo avvenimento insieme. Aprendo i pacchi conservo tutta la corda per Ray. Per mesi ci scambiamo questa corda spesso e volentieri. Nessuno di noi vuole tenerla. Infine Ray mi riporta la corda, è costipata in una morbida custodia per chitarra, passeggiando lungo il mio corridoio la mette nelle mie mani.

"Indovina", dice "cosa c'è dentro", zip è un'odore di muffa viene fuori, ridiamo insieme.

Non la fotografai per un anno, la corda, la portarò a Vancouver per un "altro rituale" che durò un mese.

Tutto ciò corrisponde ad esperienze artistiche continue come quando buttavo vecchi ombrelli. Tutto ciò era l'unica forma d'arte che riuscivo a fare.

*Ray Johnson appears regularly at my carriage house for a month to tie several hundred packages with strong cord. I am moving to NYC. It's our ritual for mourning and celebrating this occasion together. I keep all the strings aside for Ray as I unpack. For months we proceed to give each other this string in surprise gifts. Neither of us wants to keep it.*

*At last Ray brings me the string stuffed in a soft guitar case walking down the long NY corridor, in front of Pauline Oliveros he hands it to me. Guess, has asks, what's inside. Unzip-musty smell, we laugh.*

*I don't photograph it till next year when I travel with it to Vancouver. I use it for a month long ritual of I Ching throws, ask questions about relocating. This ritual mirrors another one month ritual of throwing umbrella parts while slowly untangling the hundreds of boxes. Where there was no space to do any other kind of art.*

uno scacciamosche inizialmente suggerita da Ray Johnson con una corrispondenza; queste corrispondenze rappresentano in effetti stimoli per molte delle opere che la Gordon ha realizzato negli anni e che continua a creare. È un tipo di "mail art" (arte postale) diverso da quello delle normali cartoline e delle "broadsides", in quanto esse non sono così effimere ma effettivamente corrispondono sia fisicamente che emotivamente ad un "collegamento". Infatti la maggior parte delle sue opere librerie sono "collegamenti" o "tracce", libri di ricordi su fatti, idee e sentimenti.

### COLLEGAMENTI

Il creare collegamenti nella propria vita, un'analisi retrospettiva attraverso l'arte che diventa un'infinita risorsa per il processo creativo, è un tema su cui Coco Gordon lavora. Ciò appare nelle sue opere librerie "documentarie" come "*3 Collars and Rattles for Celebration*" (*3 Colletti e Sonagli per il Festeggiamento*) che è una reazione ad una tempesta a Long Island, oppure "*Cut Sneakers Book*" (*Il Libro delle Scarpe da Ginnastica Tagliate*) che incapsula la scoperta delle scarpe da ginnastica tagliate di suo figlio in un documento in tessuto. Una fonte infinita di risorse, sia materiali che emotive, riflette l'artista creativa al lavoro, dove vita ed arte divengono un unico, fluido monologo interiore. Le idee fluiscono così rapidamente che l'energia della Gordon viene costantemente trasmessa nelle sue opere artistiche. L'iluminata immaginazione dell'artista è al lavoro, stimolata da tutte le vibrazioni che la circondano.

Questi collegamenti sono elaborati attraverso la corrispondenza con molti artisti, come ad esempio attraverso una lunga amicizia con Ray Johnson, che ha ispirato la Gordon a creare diverse opere: "*Rayon Book and Rayon Shell*" ("Scatola di Rayon e Conchiglia di Rayon") che documenta un gioco sul nome "Ray" e la storia del dono/archivio fattole da Johnson; oppure ancora "*Fear Four Forks*" (letteralmente "*Temi quattro forchette*") che nacque dalla corrispondenza con Johnson, il quale inviò alla Gordon queste tre parole, che vennero sviluppate in 14 libri in jeans riempiti di forchette. Anche i libri che commemorano incontri con personaggi come Douglass Howell, il famoso produttore di opere librerie o con Donn Steward che era un fan di Winnie the Pooh permettono alla Gordon di incorporare ricordi materiali nel prodotto finale, l'opera libraria. Tutto diviene magico e personale, anche una comunicazione diretta con il lettore/spettatore perché l'esperienza è reale.

### ORIZZONTI DEI FATTI

Sia i fatti personali che quelli politici hanno ispirato a Coco

*with a correspondence; these correspondence are in fact stimuli for many of the works which Gordon has done throughout the years and continues to create. It is a different kind of "mail art" than the normal postcard and broadsides, for they are not as ephemeral, but in fact correspond both physically and emotionally to a "connection". In fact, most of the bookworks are "connections" or "trailings", memory books of events, ideas, and feelings.*

### CONNECTIONS

*Making connections in one's life, a retrospective analysis through art, that becomes an endless resource for the creative process is a theme that Coco Gordon thrives on. it appears in her "documentary" bookworks, such as 3 Collars and Rattles for Celebration which is a reaction to a storm on Long Island, or Cut Sneakers Book which encapsulates a discovery of her son's cut-up sneakers into a cloth-held document. An endless supply of resources, both material and emotional, reflects the creative artist at work, where life and art certainly become one flowing stream of consciousness. The idea flow so rapidly that Gordon's energy is constantly communicated in her artworks, the boundless imagination of the artist is at work, stimulated by all the vibrations around her.*

*These connections are elaborated through correspondence with many artists, such as a long-term friendship with Ray Johnson, who has inspired Gordon to create several works - Rayon Box and Rayon Shell which documents a play on the name "Ray" as well as the story of Johnson's gift/archive to her, or in fact Fear Four Forks which evolved from correspondence with Johnson who sent Gordon the three words themselves, developing it into 14 jeans books stuffed with forks. Books that commemorate meeting with individuals such as Douglass Howell, the famous papermaker or with Donn Steward, who was a fan of Winnie the Pooh also allow Gordon to incorporate material memories into the final product, the bookwork, also a direct communication with the reader/viewer, because the experience is real.*

### EVENT HORIZONS

*Both personal and political events have influenced Coco Gordon in making bookworks which document pivotal fleeting moments in her life. A meeting with friends*



Gordon la produzione d'opere librerie che documentano fugaci, importantissimi momenti nella sua vita. Un incontro con amici fu l'occasione per infondere nelle fibre di carta fatta a mano lo champagne bevuto per festeggiare la sua nuova Olandese, una macchina per la produzione della carta, creando una carta simile alla seta dallo splendido colore caldo, (una collaborazione con amici sviluppata in un documento speciale, lo "Champagne Paper Book" "Il Libro di Carta allo Champagne"), o utilizzando i capelli della figlia tagliati per la prima volta e poi in un secondo tempo.

In una situazione più dolorosa, quando comunicarono a suo padre che aveva il cancro e tutti credettero che lo avesse veramente, ella creò l'opera "My Hero" ("Il mio eroe"), nel 1981; fortunatamente suo padre non aveva il cancro. Tuttavia in quel difficile periodo il libro diede un aiuto con la sua ripetizione di parole come un canto sulla carta fatta a mano.

Anche il suo mondo dei sogni ha influenzato la sua creatività. I sogni si prestano così bene alla qualità sensuale della carta. Nel Libro 83 ad esempio, nel quale le parole del suo sogno "Noi diventiamo abili ad adattare quello che è rimasto a quello che è rimasto", generarono una serie di pagine rilegate in carta alla vita e poste entro ritagli di jeans, che rappresentavano infatti una performance. In "Peach Dwindle Time Eros" (letteralmente "Pesca Diminuzione Tempo Eros" abbiamo un sogno di quattro parole giunto come scrittura dal cielo, tradotto poi in un esteso libro in carta che lo visualizza e interpreta allo stesso tempo.

Un'esposizione del sogno molto più elaborata è l'opera "Dream Concept" (Concetto di Sogno) che venne tradotta in una performance/installazione/opera libraria in cui ogni aspetto del sogno divenne un libro-scatola contenente immagini tratte dal sogno con numeri dipinti in carta all'esterno. Coloro che presero parte all'installazione indossarono colletti di carta nera che li conducevano nel sogno, rendendoli attori in un copione simile a quello cinematografico che si evolverà in un giocattolo a carica.

Se il libro deve essere un contenitore di ricordi, pensieri, emozioni, sogni di cui si fa tesoro, avvenimenti reali, pugni d'amicizia per altri come anche per sé, allora rendere pubblico ciò che è così privato è ben tradotto in queste opere librerie realizzate per spettacoli e infine inserite in installazioni. In alcuni dei *Body Books* (*Libri del Corpo*), come il "Book of Thighs (Severance, Love, Recovery, Release)" (letteralmente "Libro delle Cosce") (*Separazione, Amore, Recupero, Liberazione*) tutto si sviluppa da spettacoli realizzati in diversi luoghi, dove l'artista esplora le relazioni tra maschio e femmina, usando le cosce fatte da ritagli di jeans

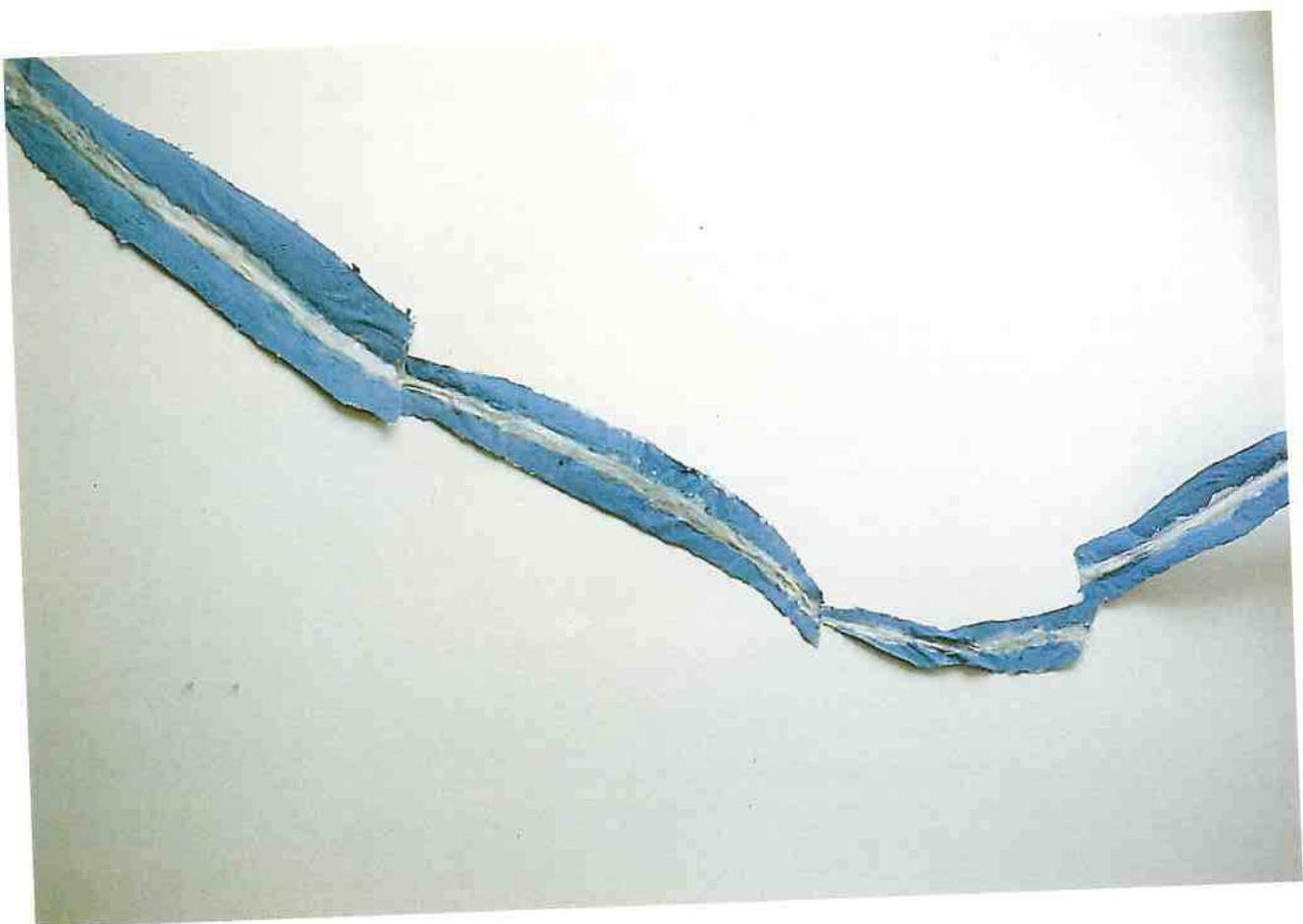
*was used to infuse the fibers of handmade paper with champagne which was being drunk to celebrate her new Hollander beater, creating a silklike paper with a most beautiful warm color, a collaboration with friends developed into a special document, The Champagne Paper Book, or using the hair of her daughter after she cut it for the first time, and most recent time.*

*On a more disturbing event, when her father was told he had cancer everyone thought he did, she made the bookwork, My Hero , in 1981; happily, her father really did not have cancer after all. Yet the book helped her through this difficult time, with its repetition of words a chant in the handmade paper.*

*Her dream world has also influenced her creativity. The dreams lend themselves so well to the sensual quality of the paper, Jeans Book, for instance, in which the words in her dream. "We become adept at fitting what's left into what's left" generated a series of multiple thigh pages bound in paper at the waist placed into cuttings of jeans, was in fact a performance. In Peach Dwindle Time Eros we have a four-word dream which came as skywriting translated into a poured paper book, visualizing and interpreting at the same time.*

*A much more elaborate display of the dream is Dream Concept which was translated into a performance/installation/bookwork in which every aspect of the dream became a box book containing inside it images from the dream with numbers painted in paper on the outside. Participants in the installation put on black paper collars which led them into the dream, making them performers in a movie-like script evolving into a wind-up toy.*

*If the book is to be a container, holding memories, thoughts, emotions, treasured dreams, actual events, keepsakes for others as well as the artist, then making public what is so private is well translated into these bookworks made for performances and eventually put into installations. Some of the Body Books, such as Book of Thighs (Severance, Love, Recovery, Release) all evolved from performances in various venues, where the artist explores relationships between male and female, using thighs as generated from cutting of jeans as a spring-board for visual discussion. The enactment of the pulling apart of pressed together pages creates the tension and pressures of the relationships. These, then, become installations on the wall, or in space with actual participation by the reader/viewer. The tug of war becomes a virtual pulling apart, and the life situation a metaphorical fitting room.*



come un pretesto per la discussione visiva. L'uso delle pagine compresse e "strappate" ripropone la tensione e la dinamica delle relazioni. Queste poi divengono installazioni sul muro oppure nello spazio, con l'effettiva partecipazione del lettore/spettatore. Questo rapporto diviene in pratica uno strappo e la situazione di vita un camerino di prova metaforico.

#### COLLABORAZIONI

Una delle collaborazioni più significative dell'artista ha generato "*Skin Installation and Book*" ("Installazione di Pelle e Libro") stimolato da una corrispondenza con Barbara T. Smith che inviò pelli di carta fatte a mano, arrotolate in plastica per mantenere umida la carta, a 12 artisti/collaboratori chiedendo loro di farne ciò che desideravano, e di comunicarle in seguito il risultato con una documentazione o no, con una descrizione o tramite la pelle stessa o no. Ogni artista comunicò il risultato con qualche tipo di reazione, dimostrando come la coscienza può verificare e confermare in modo uguale un reticolato di arte/vita e come la sua attività può essere condivisa a distanza. L'uso delle corrispondenze postali ed umane intese come esperienze di vita, divengono una metafora per la filosofia dell'artista ed un attestato dei contatti Arte/Vita che vengono mantenuti e continuati, una coscienza che viene condivisa da un numero di persone maggiore di quanto ci si potrebbe aspettare. L'artista documentò le risposte di tutti coloro che vennero coinvolti in questo progetto in un'opera libraria che funge da guida alla comprensione delle relazioni umane.

Inoltre, su scala più immediata, e sempre con lo stesso tipo di successo, Coco Gordon ha creato opere librarie in carta fatta a mano che reclamano la partecipazione da parte del lettore/spettatore, vale a dire opere letterarie che hanno parti umane nei loro formati e invitano il lettore a "cammiare dentro". L'opera libraria, come "5 Foot Books" ("5 Libri dei piedi"), che comprendono in ogni dito un piede a dimensione reale su cui lo spettatore è invitato a camminare rimangono però in una posizione statica.

La coscienza del corpo, attraverso l'epidermide, è tradotta in opere librarie attraverso la "pelle" della carta fatta a mano dall'artista nel corso degli anni. Dall'inizio, nel 1982, con il suo *Try On Book* ("Libro da provare"), nel quale tu, come partecipante, ti provi l'opera libraria e senti la pelle della carta, vediamo uno sviluppo nei libri totali del corpo con oggetti trovati o fatti, incassati nei libri stessi, alcuni dei quali devono essere "sentiti" dal pubblico, mentre altri sono posti sui muri o pendono da un'installazione.

La vicinanza dell'artista al proprio corpo si riflette nella nuova esperienza del "Body-Book" che fa "sentire" più intensamente l'intimità, soprattutto quando il lettore/spet-

#### COLLABORATIONS

*One of the most significant collaborations the artist has generated is via Skin Installation and Book triggered by a correspondence with Barbara T. Smith, in which she sent handmade paper skins rolled in plastic to keep the paper moist to 12 artist/collaborators to do with them as they felt and report back to her, or not, either in documentation, description, or with the skin itself. Each artist reported back or not with some kind of reaction demonstrating how like consciousness can verify and confirm an art/life mesh and how its activity can be shared across the miles. The use of life experiences become a metaphor for the artist's philosophy and a testimonial to Art/Life contacts being maintained and continued, a consciousness which is shared by more people than one realizes. The artist documented the responses of all those involved in this project in a bookwork, which serves ad a guide for understanding the human relationships.*

*Then, on a more immediate scale, still with the same kind of success, Coco Gordon has created handmade paper bookworks which cry for participation on the part of the reader/viewer, namely, bookworks which have human parts in their formats inviting the viewer to "step into" the bookwork, such as 5 Foot Books, which include a life-sized foot in each toe, inviting one to step into them and walk in place.*

*The consciousness of the body, through the epidermis, is translated into bookworks through the "skin" of handmade paper which the artist has made throughout the years. Starting in 1982, with her Try On Book, in which you as a participant try on the bookworks, experience the skin of the paper, we see a development into total body books with imbedded objects both found and made, some to be experienced by the public, others situated on walls or freehanging in an installation. The proximity of the artist to her body reflected in the new experience of body/book work makes intimacy more intensely experienced, especially when the reader/viewer is also invited to open the bookwork and "wear" the skin as well. This "at-one-ness" with a bookwork, a most unusual experience, reflects again Gordon's unifying art and life in her own experience. To share with an "audience" these intimate experiences is daring yet in keeping with her own philosophy. The message and the medium become one.*

#### MUSIC AND SOUND

*Music of Gene Splicing , a score in color photocopy with*

PEACH      DWINDLE      TIME      EROS

ACCORDING TO JEAN PAUL CURTAY:  
THIS DREAM IS A SELF PORTRAIT  
PEACH & DWINDLE COME FROM THE RIGHT BRAIN  
PEACH & DWINDLE ARE SYMBOLIC & GLOBAL  
TIME & EROS REFLECT THE LEFT HEMISPHERE  
ACTIVITY  
TIME & EROS ARE FLAT CONCEPTS  
TOGETHER TIME & EROS PEACH & DWINDLE  
ARE SYMMETRICAL LIKE THE BRAIN  
THE BORDER IS EROTIC  
PEACH HAS TO DO WITH ROUNDNESS  
EROS HERE IS BUILT A SPHERE SOFT ON TOP  
& THE BOTTOM IS MORE SOLID & TOGETHER  
TOUGH RELATES TO EARTH  
TO NEEDS FOR STRIVING HUSTLING  
& A FLAT REALITY OF BEING IN CONTACT  
WITH THE GROUND  
TOP IS ETHEREAL PURE COLOR SKIN  
INSIDE IS CONCEPT OF TIME (THE TIMES)  
DWINDLE REFLECTS THE POETIC WAY OF LIFE

ISD  
INSTANT SCREEN DREAM  
PRESENTED AS IT WAS BEING SEEN

tatore viene anche invitato ad aprire l'opera libraria e ad "indossare" la pelle. Questa "fusione" con un'opera libraria, un'esperienza estremamente inusuale, riflette ancora come la Gordon unifichi l'arte e la vita nella propria esperienza. Condividere queste esperienze intime con un "pubblico" significa osare e allo stesso tempo mantenere una propria filosofia. Il messaggio ed il mezzo diventano un tutt'uno.

#### MUSICA E SUONO

"Music of Gene Splicing" ("La Musica dell'accoppiamento genetico") una partitura di fotocopia a colori con pezzi mobili di carta fatta a mano, è l'interessante culmine di molti temi e variazioni che la Gordon ha avuto nel corso della sua carriera di produzione di carta e di produzione di libri. Qui abbiamo la performance trattata in modo tematico con una partitura che tratta un argomento politico e attuale per ricordare al pubblico i fatti sociali. Da due a sette attori vengono invitati a tradurre la partitura in attualità, il significato politico dell'"accoppiamento genetico" e dei suoi effetti viene reso più importante nei confronti di un pubblico sintonizzato a tradurre i fatti del giorno in nuovi mezzi.

Ma la Gordon ha utilizzato la performance in modo coerente nelle proprie opere librarie: gong, sognali, tamburi, pianoforti, polsini a sognali, tutti fatti a mano con la carta come struttura, creano la performance da parte del lettore/spettatore. Le sue collaborazioni con Alison Knowles, utilizzando pagine di carta fatta a mano da indossare e da far suonare sul corpo, come "Loose Pages" ("Pagine sciolte") attestano l'esplorazione del mezzo verso nuove direzioni.

#### AMBIENTI

Molti poeti e artisti creano veramente i loro ambienti, soprattutto come rifugi per la loro creatività, come luoghi sicuri per la solitudine. Così la Gordon ha usato le proprie esperienze di arte/vita in modo nuovo, impiegando la struttura di un'amaca come metafora del corpo umano, o per lo meno della dimora di quello che era una volta un corpo umano, che viene ora simbolizzato da parti del corpo illustrate ad esempio da un filo di lino o da una tasca o da una gamba di un jeans. "Word to Lie in" "Parole in cui giacere") è una bellissima metafora: il partecipante può infatti scegliere una parola e giacere in essa (un'esperienza molto simile ai libri di Alison Knowles nei quali ella può vivere per un periodo di tempo). Questi ambienti improbabili creano occasioni per le esperienze umane, le metafore di attività e atteggiamenti, come ad esempio le relazioni tra gli esseri umani e la terra.

Come sempre, la Gordon ha un elemento a sorpresa nel-

movable handmade paper pieces, is an interesting culmination of many themes and variations that Gordon has had throughout her papermaking and bookmaking career. Here we have performance thematically treated with an actual score dealing with a political and current subject to remind the public of social concerns. With two to seven performers invited to translate the score into actuality, the political meaning of gene-splicing and its effects is made more significant to an audience turned into translating events of the day into new media.

But Gordon has consistently used performance format in her bookworks. Gongs, rattles, drums, pianos, sound cuffs -- all made by hand with paper as its structure -- create performance on the part of the reader/viewer. Her collaborations with Alison Knowles using handmade paper pages to be worn and sounded on the body, such as *Loose Pages*, are testimonials to the exploration of the medium into new directions.

#### ENVIRONMENTS

Much like poets, artists do indeed make their own environments, mostly as havens for their creativity, safe venues for solitude. So Gordon has used her art/life experiences in a new way, using the structure of a hammock as a metaphor for the human body, at least the abode of what was once a human body, which is now symbolized by parts of the body as illustrated by flax hair or a pocket or a jeans leg. *Word to Lie In* is a wonderful metaphor, whereby the participant can choose a word and lie in it - much like the books of Alison Knowles in which she can live for a period of time. These unlikely environments create springboards for human experiences, metaphors for activity and attitudes, such as human/earth relationships.

As always, Gordon has an element of surprise in her bookworks - always the unexpected. In her tabletop book, for instance, bookworks which appear in tablecloths which have become tables by drying into shape or by which things to be used or eaten allow one to participate in the bookwork.

#### MATERIALS

Living in New York allows one to be aware of new technologies and discarded materials. Accessibility has motivated Gordon to find objects on the streets, such as umbrella parts, or the latest copy machines which



le sue opere librerie - sempre l'inaspettato. Ad esempio, i suoi libri "tabletop" (letteralmente "superficie del tavolo") opere librerie che appaiono su tovaglie fatte asciugare e solidificare, quindi tavoli che hanno tasche e sporgenze nelle quali le cose da usare o da mangiare permettono di partecipare all'opera libraria.

#### MATERIALI

Vivere a New York rende consapevoli delle nuove tecnologie e dei materiali di scarto. L'accessibilità ha motivato la Gordon a trovare oggetti per le strade, come parti di ombrelli, o a trovare le più moderne fotocopiatrici che le permettono di ottenere colore e copie tramite la xerografia. Applicando il proprio sistema, la Gordon ha stampato sull'acetato, ha usato diversi tipi di carta, ha riprodotto altri mezzi come le fotografie in diverse misure, ha esteso le pagine fino a renderle pieghevoli, ed ha persino realizzato elementi unici da utilizzare per rileggere le sue opere librarie.

Nonostante la Gordon abbia utilizzato queste nuove tecnologie, ciò non compromette il carattere di unicità delle sue opere librerie in quanto la sua mano è sempre presente sulla pagina. Ella usa costantemente l'elemento "sorpresa", in modo tale che il libro "fatto a mano" sia presente persino nelle sue copie. I suoi libri sono raccolte di oggetti, poesia concreta, spettacoli e fatti - documenti di una vita e di un periodo di quella vita stessa, - ma sempre con quel fattore "sorpresa". Con segni calligrafici, tracce di carta, titoli correnti di parole, la Gordon definisce la "creatività" con ognuna delle sue opere librarie.

Ad esempio, i libri laminati "Strokes" ("Colpi"), sono astrazioni visive dove una pagina gioca contro l'altra a causa della struttura trasparente, dove le reminiscenze della produzione della carta diventano parte del gioco finale della vita. Se la natura organica del mezzo, carta fatta a mano, è sempre presente, essa diviene ancora più intensa quando i temi delle opere librerie affrontano argomenti che criticano la vita del ventesimo secolo, argomenti che criticano la vita delle scorie nucleari, l'inquinamento causato dall'uomo e il decadimento evidente che ci circonda.

Tuttavia, nonostante la difficoltà di certi temi, le opere librerie stesse ci elevano in virtù della loro bellezza, dove la mano dell'artista è sempre presente, dove la cura e il meticoloso utilizzo della carta ci manifesta tutte le preoccupazioni di un'artista intensamente appassionata, una persona la cui arte e la cui vita sono un'unica cosa, una persona che crea, vive, respira, manifesta opere librerie che noi tutti possiamo apprezzare, ovunque viviamo. Quando l'arte parla con la vita con una così grande intensità, il risultato è poesia.

*free her to do color and multiples using Xerography. Using her dynamic, Gordon has printed on acetate, used various kinds of papers, reproduced other media such as photographs in different sizes, extended pages into foldouts, as well as developed unique constructs to serve as bindings for her bookworks.*

*Even though Gordon has used these new technologies, it has not taken away from the unique character of her bookworks, for her hand is always on the page. She uses the element of surprise constantly, making the "handmade" book even present in her multiples. Her books are accumulations of objects, concrete poetry, performances and events - documents of a life and a period in that life, but always with that element of surprise. With strokes of calligraphy, trailings of paper, running heads of words, Gordon defines "creativity" with each of her bookworks.*

*- For example, the laminated books, Strokes, are visual abstractions where one page plays against the other because of the transparent structure, where memories of papermaking become part of life's end game. Whereas the organic nature of the medium, handmade paper, is ever present, it is even more intense when the themes of the bookworks have to do with issues that beset twentieth-century living, the impossibility of nuclear waste containment, the human-imposed pollution and decay that is evident around us.*

*Yet even with the morbidity of theme, the bookworks themselves are uplifting by virtue of their beauty, where the hand of the artist is everpresent, where the care and meticulous use of paper manifests to us all the concerns of an intensely dedicated artist, one whose art and life are one, creating living, breathing, intimate bookworks for us all to appreciate, wherever we live. When art discourses with life with this much intensity, the result is poetry.*

*Judith Hoffberg*

**Judith Hoffberg**



## *La rinuncia alla posizione del soggetto e del significato o della cosa sensibile*

*Un libro dice qualcosa della vita che lo ha concepito. Se questo dire è abbastanza esplicativo si può dire che il libro esprima se stesso. Se questo dire è implicito il libro sarà l'espressione di qualcosa d'altro. Tutto questo è possibile qualsiasi sia 'la cosa' e il fatto di questa vita che ci motiva, sia che 'la cosa' sia materiale e immateriale, sensoriale o concettuale, etc.*

Bruce Gremo

Il libro come mezzo è inserito nel linguaggio, nel pensiero e nella realtà. Rompere con questa tradizione è come un invito ad un viaggio attraverso le manifestazioni visive dell'inconscio, sostituendo la parola scritta con il mondo fantastico dell'esperienza, con il segno o il referente tradizionale; significa perdere la struttura inferente di un sistema di comunicazione. Noi siamo i libri che vengono scritti. Siamo i fili d'erba.

La storia del libro è una raccolta di idee e strutture linguistiche. L'abitudine alla comunicazione permette alla struttura linguistica di esprimere attraverso le parole. Coco ha portato il lessico ad una posizione di sorgente primaria che riflette le immagini della mente in un momento temporale allungato, molto simile all'assenza di tempo intuitiva, non matematica, della cosmologia Hopi. Ecco quindi che il libro stesso diventa un esempio perfetto della natura, ad un passo dall'artificio e dalla risposta condizionata dell'uso del linguaggio scritto. Edward Sapir, antropologo e linguista americano, descrisse "il rapporto fra pensiero e comportamento abituali e linguaggio" in questo modo:

*«Gli esseri umani non vivono soli nel mondo oggettivo e nemmeno nel mondo dell'attività sociale come la si intende normalmente, ma sono alla mercé del linguaggio particolare divenuto il mezzo di espressione della loro società. È una vera e propria illusione immaginare che ci si possa adattare alla realtà senza l'uso del linguaggio e che il linguaggio sia solo un mezzo accidentale per risolvere i problemi specifici della comunicazione o della riflessione. Il dato di fatto è che il "mondo reale" è inconsciamente costruito, in gran parte, sulle abitudini linguistiche del gruppo... Vediamo e sentiamo e, nel fare ciò, facciamo esperienze diverse perché le abitudini linguistiche della nostra comunità ci predispongono a determinate scelte di interpretazione».*

## *The renunciation of the position of subject and meaning or the sensible thing*

*A book says something of the life which brought it into being. If this saying is explicit, the book can be said to be about itself. If this saying is implicit the book will be about something other than itself. A book can also be about itself being about something else. All the above are possible regardless of what is understood of this motivating life, i.e., whether the what is material or immaterial, sense or concept, etc.*

Bruce Gremo

*As a medium, the book is imbedded in language, thought and reality. To break from this tradition is to invite a journey into visual manifestations of the unconscious, to supplant the written word with the dreamworld of visionary experience. To break with the traditional code, the traditional sign or referent, is to lose the inferent structure of a mode of communication. We are the books being written, we are the leaves of grass.*

*The history of book is a collection of linguistic ideas and structures. The habit of communication allows linguistic structures to express themselves through words. Coco has removed the lexicon to a primacy of source to mirror the imagery of the mind in an elongated, temporal moment much like the intuitive, non-mathematical timelessness of the Hopi cosmology. Thus the book itself becomes a perfect specimen of nature, one step removed from the artifice and conditioned response of the use of written language. Edward Sapir, the American anthropologist and linguist writes of "the relation of habitual thought and behavior to language" in this way:*

*«Human beings do not live in the objective world alone, nor alone in the world of social activity as ordinarily understood, but are very much at the mercy of the particular language which has become the medium of expression for their society. It is quite an illusion to imagine that one adjusts to reality essentially without the use of language and that language is merely an incidental means of solving specific problems of communication or reflection. The fact of the matter is that the "real world" is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group. We see and hear and otherwise experience very largely as we do because the language habits of our community predispose certain chances of interpretation».*



Maurice Merleau-Ponty spiega i gesti importanti del discorso come una manifestazione del linguaggio, come la nostra capacità sociale, di controllare il processo pensiero/immagine.

*Il discorso è paragonabile ad un gesto, in quanto ciò che un'espressione intende sottolineare sarà direttamente collegata ad essa così come l'obiettivo è direttamente collegato al gesto che lo sottintende... il funzionamento dell'apparato del significante... comporterà una certa teoria dei significati espressi dal discorso. La mia percezione corporale degli oggetti che mi circondano, è implicata e non presuppone alcuna tematizzazione o "rappresentazione" del mio corpo o dell'ambiente. Il significato risveglia il discorso mentre il mondo risveglia il mio corpo tramite una presenza silenziosa che risveglia le mie intenzioni senza spiegarsi di fronte ad esse. Dentro di me, così come nell'ascoltatore o nello spettatore che le ritrova nell'ascoltarmi, l'intento significativo (anche se in seguito è destinato a fruttificare in "pensieri") al momento non è niente di più che un determinato vuoto da riempire con parole - l'eccedenza di ciò che intendo dire riguarda quanto si sta dicendo o è già stato detto.*

Il discorso o linguaggio di Coco si è sviluppato attraverso una relazione diretta con il processo pensiero-immagine, eclissando l'uso del linguaggio scritto a se stante, anche se non ha abbandonato completamente la sua efficacia. La metamorfosi avviene prima che il processo del pensiero si sia oggettivato.

Il determinato vuoto è lasciato aperto per poter ricevere le acque dell'inconscio: il "fenomeno aggregato primario del tempo". La sua "è un'arte spontanea ed allo stesso tempo sviluppatasi autonomamente in modo consciente. Non è statica, locale o soggettivamente ripetitiva", ma attraverso l'accumulo delle immagini essa raggiunge l'impatto del messaggio in un'ondulazione non lineare, ciclica di un flusso visivo e sensuale di energia di tempo.

Gli aspetti reali del suo lavoro, (cioè: immagini, composizioni e colori nelle monarmonie di Joseph Albers) diventano una meditazione tra il mondo dei sogni e quello reale. Coll'uso della luce trasparente stratificata, come trasformata dall'esperienza tramite il corpo, e liberandosi della stratificazione della parola scritta nella connotazione sociale e storica, Coco cancella il passato nel futuro.

La marginalizzazione del linguaggio avviene quando questo viene usato all'eccesso, distruggendo il suo significato. Coco si libera dell'eccesso, tornando alla gestualità minima, evocando una serie di comunicazioni spontanee, creando un linguaggio vivente. Rivalutando il linguaggio, un indicatore codificante del pensiero, la sua opera rappresenta una spontaneità istruttiva e raggiunge una "af-

*Maurice Merleau-Ponty refers to the significant gesture of speech as a manifestation of language, our social ability to control the thought/image process.*

Speech is comparable to a gesture because what it is charged with expressing will be in the same relation to it as the goal is to the gesture which intends it... the functioning of the signifying apparatus will... involve a certain theory of the significations expressed by speech. My corporeal intending of the objects of my surroundings is implicit and presupposes no thematization or 'representation' of my body or milieu. Signification arouses speech and the world arouses my body - by a mute presence which awakens my intentions without deploying itself before them. In me as well as in the listener (or viewer) who finds it in hearing me, the significative intention (even if it is subsequently to fructify in 'thoughts') is at the moment no more than a determinate gap to be filled by words - the excess of what I intend to say over what being said or has already been said.

*Coco's speech or language has evolved through establishing a direct relationship with the thought/image process, eclipsing the use of written language per se, although not abandoning its effectiveness entirely. Metamorphosis occurs before the thought/image process is objectified (i.e., controlled). A determinate gap is left open to receive waters of the unconscious, the primal "aggregate phenomena of time". Hers "is a spontaneous [yet] consciously self-developing art. It is [not] static, local [or] subjectively repetitive", but through accumulation of imagery she achieves the impact of message in a non-linear, cyclical undulation of a sensual flow of time.*

*The real appearances in Coco's work (e.g. imagery, texture and color in the monoharmonies of Joseph Albers) mediate between the dreaming and waking world. With the use of layered transparency of light as experientially transformed through the body, and by throwing off the layering of the written word in its social and historical connotation, Coco erases the past into the future.*

*The marginalization of language occurs when it is used to the excess which destroys its meaning. Coco throws off the excess, returning to minimal gesture, evoking a chain of spontaneous communication, creating a living language. By reevaluating language, a codicical indicator of thought, her work signifies an instructive spontaneity and reaches an "affinity of moments of time and temporalities". Through a diacritical chain of linguistic gestures Coco liberates the meaning of each work as a single entity. Her personalization of style and specificity of technique open the mind and body perception to sensual realities which conjunct nature and ex-*



finità dei momenti di tempo e delle temporalità". Tramite una serie diacritica di gesti linguistici, essa libera il significato di ogni opera come entità singola. Il suo stile personalizzato e la sua tecnica specifica aprono la percezione mentale e corporea a realtà sensuali che combinano natura ed esperienza.

I gesti linguistici di Coco sono una rivalutazione del soggetto e di come questo risponde al mondo fisico e sperimentale. Forse c'è un elemento di "voulait dire" ovvero "intendeva dire" nell'opera sua, ma tuttavia non c'è mai un sentimento di "ne pas l'avoie dit", ovvero di "non averlo detto". Il resto dissolve in una calma entità del sapere. Ogni opera tende ad avere ambivalenza di significato, mentre il senso è celato, il segno è evidente. Merleau-Ponty concorda, geneticamente, con uno strato d'esperienza che le manifestazioni di Coco si provano a scoprire e fare esplicito.

*Sono rigorosamente cosciente della capacità dei miei gesti o della spazialità del mio corpo che mi permette di mantenere le relazioni col mondo senza rappresentare tematicamente a me stesso gli oggetti che sto per afferrare o le relazioni dimensionali tra il mio corpo e le vie offertemi dal mondo?*

Merleau-Ponty continua: "La mia coscienza del mio corpo mi suggerisce immediatamente un certo panorama intorno a me, quella delle mie dita mi suggerisce una certa forma fibrosa o granulosa dell'oggetto". Nello sviluppo del suo linguaggio vivente l'oratore diventa l'oggetto e il soggetto diventa l'oratore. Quindi, soggetto diventa oggetto. Il verso uguale - piuttosto, soggetto e oggetto sono mutualmente determinanti.

La sua opera è un indice del commento di Gabriel Marcel. "Io sono il mio corpo". Così come Marcel, anche Merleau-Ponty "per 'corpo' non intende né un oggetto conosciuto dal di fuori, né un soggetto puro completamente trasparente a sé stesso.. il corpo è solo la capacità di sperimentare cercando di rivelare ciò che è nascosto... potrebbe essere di più riguardo agli oggetti di quanto non sia rivelato... il nostro corpo è ineluttabilmente portato a vedere di più... questa predisposizione del corpo ad esplorare, la correlazione da parte del soggetto della struttura dell'esperienza, basata sulla figura, risulta quindi essere precisamente quella attività organizzativa che è stata chiamata "esistenza".

Le conversazioni in immagine di Coco rivelano ciò che è nascosto, e la sua esperienza si organizza in base alle proprie leggi, secondo le quali scopre un significato nel-

perience. Coco's linguistic gestures are a reevaluation of the subject as it responds to the physical and experiential world. Perhaps there is an element of voulait dire or "intending to say" in Coco's work yet never a feeling of "not having said it" or de ne pas l'avoir dit. The residue dissolves into a calm entity of knowing. Each work has a tendency to ambivalence of meaning; while it is covert in significance it is still overt in sign. Merleau-Ponty describes, genetically, a layer of experience that Coco's manifestations attempt to uncover and make explicit.

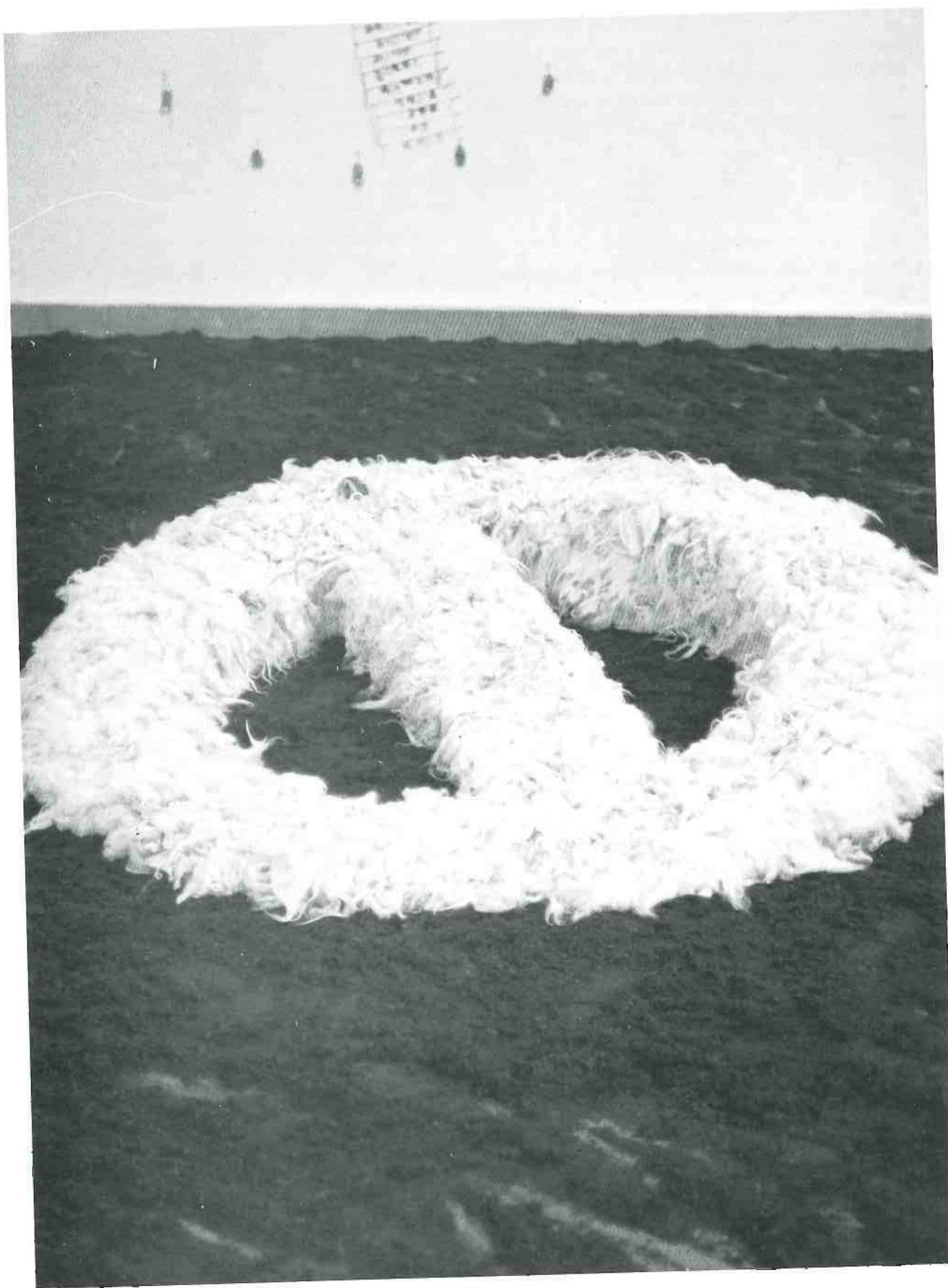
I have rigorous awareness of the bearing of my gestures or of the spatiality of my body which allows me to maintain relationships with the world without thematically representing to myself the objects I am going to grasp or the relationships of size between my body and the avenues offered to me by the world.

Merleau-Ponty continues, "My consciousness of my body immediately signifies a certain landscape about me, that of my fingers a certain fibrous or grainy style of object." In Coco's development of a living language the speaker becomes the object and the subject becomes the speaker. Therefore, subject becomes object. The reverse is true as well, i.e. furthermore, subject and object are mutually determining.

Coco's work is an exponent of Gabriel Marcel's comment, "I am my body." Like Marcel, Merleau-Ponty "means by 'body' neither an object known from without nor a pure subject completely transparent to itself... the body is just the capacity to experience perceptual solicitations and to make them more determinate by moving to reveal what is concealed... there may be more to objects than is revealed... our body is ineluctably set to see more..."

This bodily set-to-explore - the correlate on the side of the subject of the figure-ground structure of experience - thus turns out to be precisely that organizing activity which has been called existence".

Coco's 'image conversations' reveal what is concealed, and her experience organizes itself according to its own laws where she discovers meaning in the 'being-in-the-world' existence of experience. The derivatives of meaning are latent in expression and she creates her 'book of experience' as a "cohesive aggregate of cultural phenomena". The intentional transgression of the normally expected mode of ideas leads to the formation of socially visible imagery which supplants the



l'esistenza terrena dell'esperienza. I derivati del significato restano latenti nell'espressione, ed essa crea il suo libro di esperienza come un "aggregato coesivo di fenomeni culturali". La trasgressione intenzionale del sistema di comunicazione delle idee normalmente previsto, conduce alla formazione di immagini visive socialmente visuali, che soppianano la necessità di creare una struttura e permettono quindi alle estremità che le circondano di dissolversi.

Il pensiero diventa immagine prima di diventare linguaggio. Il referente tempo/spazio controbilancia il silenzio del popolo, la massimizzazione dell'immagine sgretola la parola e le strutture visuali diventano la minimizzazione dell'immagine. La non ricezione sottile della parola crea il doppio legame. Il rifiuto di Coco di manipolare la parola e la sua resistenza consciata alla manipolazione dei "media" crea un nuovo fattore determinante nel macchinario gigantesco della svalutazione. Essa ha evitato la simulazione e la legge strutturata del voluto con una reversibilità binaria della comunicazione non dissimile dalla striscia di Moebius. Mantiene una libertà linguistica ed una flessibilità discorsiva attraverso un'economia di segni, priva di preponderanza.

L'immagine diventa un riflesso della realtà di base, non un suo mascheramento. Attraverso un sistema di significatori variabili e liberi da qualsiasi referente, si evolve un desiderio metafisico di trascendenza finale.

I suoi "epitaffi visivi" interrompono la formulazione binaria della convenzione semantica come se i pensieri stessero volando via, liberandosi nell'aria. L'intimità personale del girare ogni pagina, la qualità intima delle carte, come le squame di un pesce, stanno cercando di per sé l'esperienza ultima. I suoi libri, oggetti irreverenti, diventano paesaggi di seni, nubi, un sole con effetti alati iridescenti dell'arco-baleno, carte vive, esponenti della visione trasformativa. Non c'è alcuna modalità inibitoria, alcuna aberrazione. La tensione verso il respiro e la non violenza risulta evidente nelle situazioni ibride corrispondenti agli strati dell'immagine. C'è un senso di movimento, di coprire la distanza con la velocità, ove il linguaggio viene meno solo alla morte e le parole diventano vuote... La fragilità del momento istantaneo agisce tramite il corpo, non tramite le parole.

Vi è una resistenza strategica nell'urgenza della sua opera, una resistenza di demistificazione della tensione che apre lo spirito così attaccato al sistema sociale. Avviene uno smantellamento reciproco, quello della relazione soggetto-oggetto. I suoi feticci\* sessuali e le sue discendenze genetiche, diventano oggetti sgradevoli nella loro innocenza ed allegria, in contrasto con la risposta di norma che ci si aspet-

*need to create a structure and thus enables the edges surrounding them to dissolve.*

*Thinking becomes image before it becomes language. The time/space referent offsets the silence of the masses; the maximization of imagery disintegrates the world and the visual structures become the minimization of image. The subtle non-reception of the word creates the double bind. Coco's refusal to manipulate the word and her conscious resistance to the manipulations of the media create a new determinant in the giant machinery of devaluation. She has avoided simulation and the structural law of value with a binary reversal of communication not unlike the moebius strip. She maintains a linguistic freedom and a discursive shift through an economy of sign of preponderance. Image becomes a reflection of basic reality, not a masking of it. Through a system of floating signifiers unchained from any referent there evolves a metaphysical desire for ultimate transcendence.*

*Coco's 'visual epitaphs' break down the binary construct of semantic convention as though thoughts were flying out into the air. The personal intimacy of turning each page, the intimate quality of the papers, like the skin of a fish, in itself seeks the ultimate experience. Her object books become irreverent landscapes of breasts, clouds, sun with feathered rainbow effects of iridescent quality, living papers, exponents of the transformative vision. There is no inhibitive modality, no aberration. The tendency toward breath and non-violence is evident in the hybrid situations congruent with layers of the imagination. There is a feeling of movement, of covering distance with speed, where language fails only death and words become void. The fragility of the instantaneous moment works through the body, not words. There is a strategic resistance in the urgency of her work, one of demystification of the tension released by freeing the spirit so attached to social construct. A mutual deconstruction takes place; namely that of the subject-object relationship. Her sexual fetishes and gender issues become disagreeable objects in their innocence and playfulness, disagreeing with the norm of expected response to the way we view gender in society. Each work is a mutually involving gesture, an accumulation of idea, a collection of pre-lexical power and voice.*

*Coco's feminine approach to the interpretation of culture becomes a threat to mass culture and the funda-*



ta al modo in cui noi consideriamo il sesso nella società. Ogni opera è un gesto di partecipazione, un accumulo dell'idea, una raccolta della forza del prelessico e della voce.

Il modo tipicamente femminile di Coco - accostarsi all'interpretazione della cultura diventa una minaccia per la cultura di massa e l'importanza fondamentale del design diventa un segno che viola le premesse delle comunicazioni di massa. Isolando lo spettatore, portandola o portandolo in un regno dalle possibilità infinite, essa isola l'effimeratezza dell'esperienza, assegnando all'immagine un modo di espressione autorevole. L'oggetto dimenticato diventa il seno, il pene, la mano, la bocca, il ginocchio e noi non sentiamo più il bisogno di una rappresentazione. Il referente diventa l'oggetto unico del sapere. Il ricordo di un pomodoro pieno, di una carota, di minestra o pane diventa una fiamma di desiderio da un sogno dell'ignoto. I legami umani di terra, aria, fuoco, acqua alimentano la premessa che il realismo esista in natura. La vita diventa vita permettendo alle cose di accadere da sole, alimentando l'immaginazione. I cervelli destra e sinistra lavorano e le proprietà delle cose diventano un prolungamento della carne, una percezione corporea.

Il silenzio oggettivo del linguaggio di Coco è la propria natura mutevole ma benevola, perché l'azione della sua presenza per la necessità del suo essere non è meccanica. "La nostra esperienza della realtà non è mai neutrale". In ciò risiede l'essenza della trasmissione della sua opera, un significato con un codice "indicizzante" realizzato attraverso la traduzione della forma o il pensiero in immagine. Attraverso questa trasmissione essa crea una nuova essenza liberatrice del linguaggio senza alcuna tendenza formalista.

All'interno dei confini e delle estremità nel fenomeno esiste un certo silenzio; cioè la situazione non verbale del pre-linguistico. Osserviamo quel silenzio quando ha spazio per respirare. Coco lascia questo spazio nei suoi libri. Quindi, questo silenzio di cui la sua opera è portatrice non è il contrario del linguaggio ma è il linguaggio stesso.

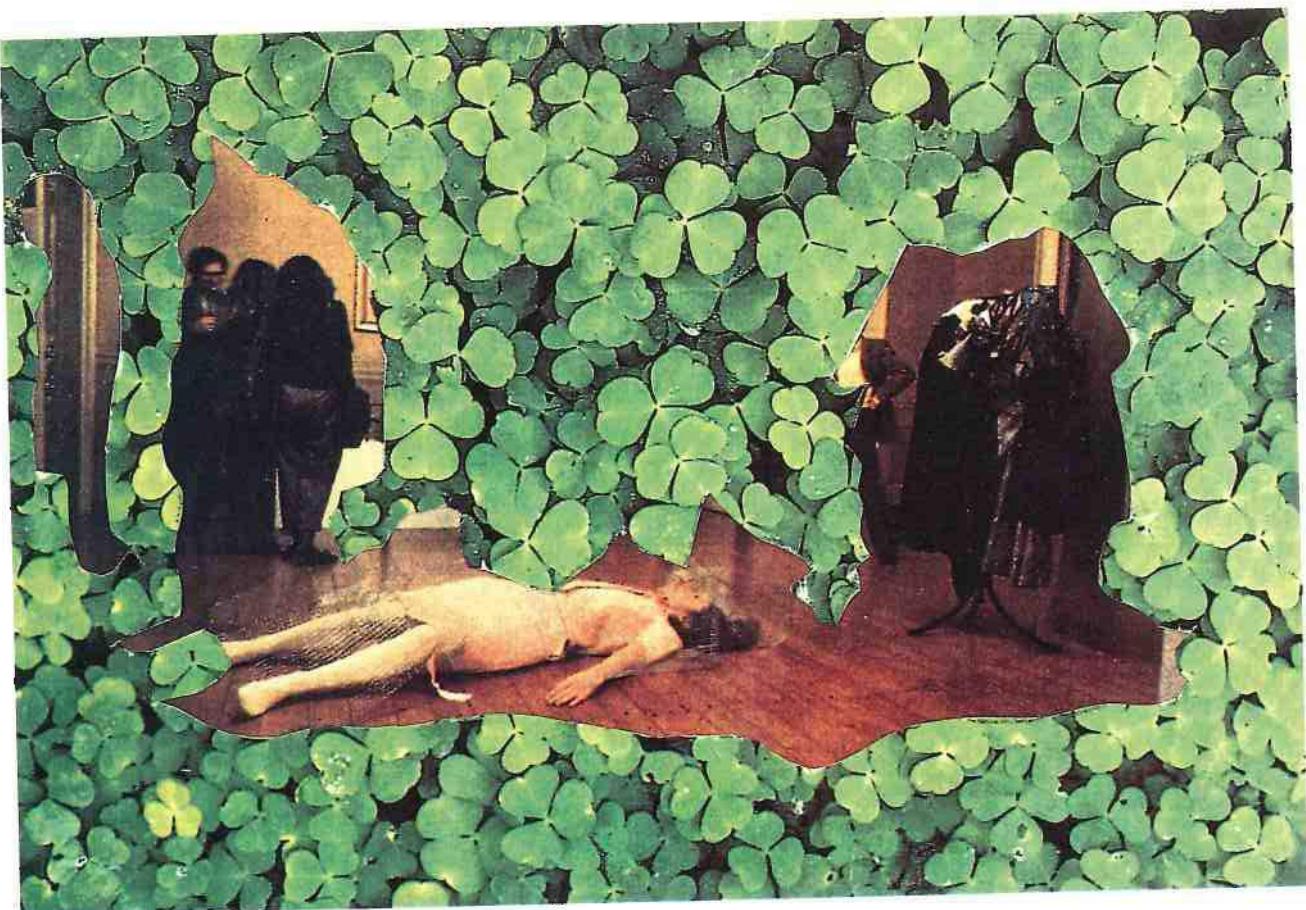
*mentality of design becomes a sign violating the premises of mass communication. By isolating the spectator, drawing her or him into a realm of infinite possibilities, Coco isolates the ephemerality of experience, conferring upon the image an influential mode of expression. The forgotten object becomes the breast, the penis, the hand, the mouth, the knee and we lose the need for representation. The referent becomes the unique object of knowing. The memory of tomato in full flesh, of a carrot, soup or bread become life allowing things to happen by themselves, fostering the imagination. The right and left brains work and the properties of things become an extension of the flesh, a corporeal perception.*

*The objective silence of Coco's language is volatile yet benign nature, for the action of its presence and the necessity of its being is not mechanical. Our experience of reality is never neutral.<sup>12</sup> Herein lies the essence of the transmission of Coco's works, a signification of form or thought into image. Through this transmission, Coco creates a newly liberating essence of language without formalist tendencies.*

*A certain silence exists within the boundaries and edges of phenomena; that is the non-verbal of the pre-linguistic. We observe that silence when it has "room to breathe." Coco allows this room in her books. This silence which her work conveys is not the contrary of language, it is the source of language itself.*

**Miodini**

**Miodini**



# I libri aperti

## PREFAZIONE

La liberazione del gesto di Pollock, l'eredità di Duchamp, sono alcuni dei più significativi punti di partenza del particolarissimo modo di fare arte di Coco Gordon.

L'intenzione di fondo è quella di aprire un dialogo diretto fra la natura e l'uomo, dove l'"Arte" è essenzialmente un "involtro totale" in cui confluiscono tutti i fenomeni sensoriali e concettuali.

Il fatto di essere cresciuta in una città come New York e soprattutto in un periodo artisticamente e storicamente complesso come gli anni 50/60, ha permeato la sensibilità di questa artista (così attenta agli stimoli dell'ambiente) di quella propensione intimistico-esistenziale conseguente alla consapevolezza dell'avvenuta frattura con la società da parte di molti artisti.

Tuttavia nel suo lavoro non c'è solo la dimensione introspettiva dell'autoanalisi, dei messaggi dell'inconscio (ricorrente infatti è la lettura onirica) ma anche la volontà di esperire il mondo fenomenico, di entrarne in contatto in modo naturale e immediato.

Da questo bisogno nascono le sue "creature" di carta, i suoi libri costruiti artigianalmente recuperando antiche tradizioni, usando piante e fiori, senza operare nessuna distruzione all'interno dell'ecosistema in cui avviene la sua ricerca "an plan air".

Con la carta crea il suo mondo parallelo, i suoi libri-corpo sono parte integrante della sua vita, l'espressione di una narrazione in codice, dove per codice intendo null'altro che il bisogno di attuare quasi una scrittura automatica, di stabilire una sorta di griglia di valori poetici significanti (un collegamento alla poesia concreta credo sia inevitabile se si pensa all'uso ricorrente di certi vocaboli come intimo, torso, stanca, cosce, ecc..). "Il termine Artists books (libri degli artisti) ebbe origine intorno alla metà degli anni 70, sulle orme di diversi importanti artisti che producevano oggetti artistici letterari, in luogo della loro consueta produzione di dipinti e sculture. Essi, divulgando il termine, si concentrarono sulla produzione propria di quel periodo, escludendo quindi in modo sospetto esemplari antecedenti, quali, tra gli altri, Assemblages Environments Happenings (assemblaggi, ambienti, eventi, di Allan Kaprow - 1966), Sto-

# The... reader

## PREFACE

*Pollock's release of the gesture, the inheritance of Duchamp, these are among the most significant departure points of the very special way in which Coco Gordon makes art. The basic purpose is to open a direct dialogue between man and nature, where "Art" is essentially a "total envelope" into which all sensorial and conceptual phenomena flow together. The fact of having grown up in a city like New York and above all in such an artistically and historically complex period as the Fifties and Sixties, has permeated this artist's sensitiveness (so attentive to environmental stimuli) with that intimistic-existential propensity which comes with the consciousness of the gap that had come into being between many artists and society. In any case, in her work there is not only the introspective dimension of self-analysis, of messages from the unconscious (in fact the oneiric reading is recurrent) but also the will to experience the world of phenomena, to get in touch in an immediate and natural way. Her paper "creatures" are born of this need, her handcrafted books recovering ancient traditions, using plants and flowers, without causing any destruction inside the ecosystem in which her "en plein air" research takes place. She creates her parallel world with paper, her body-books are integrating part of her life, the expression of a narration in code, by code I only mean the need for an almost automatic writing, for a sort of grid of meaningful poetic values (I think a connection with concrete poetry is unavoidable if one thinks of the recurrent usage of certain words like intimate, trunk, tired, thighs, etc...) "the term Artists' books originated in the mid-Seventies, in the wake of different important artists who produced artistic literary objects, instead of the usual paintings and sculptures. They, spreading the term, concentrated on the typical production of that period, excluding therefore in a suspicious way antecedent exemplars, such as, among others, Assemblages, Environments, Happenings (Allan Kaprow - 1966), Store Days (Claus Oldenburg 1966), Index (Andy Warhol - 1968).*

*The strangely originated term survived above all wi-*

re Days (Giorni di Negozio di Claus Oldenburg - 1966), Index (Indice di Andy Warhol - 1968).

Di origine strana il termine sopravvisse principalmente all'interno di Printed Matter (stampe) un negozio nella parte bassa di Manhattan" (R. Kostelanetz).

Il fruttore/lettore delle sue mostre è spesso parte integrante nella creazione dell'opera, contribuisce al suo espandersi e il senso di molte opere spesso si concretizza proprio nel suo rivivere anche nell'immaginario, nella dimensione fantastica, che supera le barriere del super-io, di chi la guarda. [...]

In questo modo il libro si impone inevitabilmente alla tua memoria venendoti incontro seguendo il filo iconico del tuo immaginario, trasportando il lettore/spettatore all'origine, all'infanzia delle cose.

Anche le varie performances di questa originale artista rientrano nella volontà di liberare l'espressione artistica unendo il linguaggio poetico-letterale con quello musicale e gestuale, cercando sempre di risolvere il tutto senza forzature con quella delicatezza tipicamente femminile che tuttavia riesce a diventare anche potenza.

## Capitolo I ESPRIMERSI AL FEMMINILE

"Un libro dice qualcosa della vita che lo ha concepito. Se questo dire è abbastanza esplicativo si può dire che il libro esprima se stesso. Se questo dire è implicito il libro sarà l'espressione di qualcosa d'altro. Tutto questo è possibile a prescindere da ciò che si è capito di questa vita che ci motiva, sia qualcosa di materiale o immateriale, sensoriale o concettuale ecc." (Coco Gordon). La carta è senz'altro la materia che più si presta a esprimere quella dimensione tutta femminile che si percepisce in ogni opera della Gordon, inoltre credo che riveli anche la condizione di maggiore instabilità della donna, la sua dimensione spesso precaria e incerta, il bisogno di recuperare una sua storia lontana e ricca, senza la necessità di crearsi certezze con-forme concluse definite e immutabili. Questa volontà di esprimersi con un materiale non "pesante" è ancor più originale se constatiamo l'opposta tendenza di molti artisti a sottolineare la forza anche nelle espressioni artistiche privilegiando materiali "maschili" come il bronzo o il ferro o il marmo, senz'altro legati al bisogno di imporsi all'ambiente, di creare un effetto di durata, in fondo di esprimere un sicuro possesso. In questa artista alla base c'è

*"thin Printed Matter, a shop in Lower Manhattan" (R. Kostelanetz). The public/reader of her shows often has an integrating role in the work's creation, contributing to its expansion and the meaning of many works often becomes real in its living again also in the imaginary, in the fanstastic dimension, which overcomes the barriers of the Super-Ego of the viewer [...].*

*In this way the book imposes itself unavoidably on your memory meeting you following the iconic thread of your imagining, transporting the reader/viewer to the origin, to the childhood of things. the various performances of this original artist also fall within the will to free artistic expression uniting poetic/literary language with that of music and gesture, always attempting to resolve everything without force with typical femmine delicacy which however can also become strength*

## Chapter 1 EXPRESSING ONESELF IN A FEMMININE WAY

*"A book says something about the life that conceived it. If what it says is explicit enough one can say the book expresses itself. If what it says is implicit the book will be the expression of something else. All of this is possible independently of what has been understood of this life that motivated it, either material or immaterial, sensorial or conceptual etc." (Bruce Gremo). Paper is without a doubt the material that best lends itself to the expression of that all femminine dimension which one perceives in every work by Gordon, besides that I believe that it reveals woman's condition of greater instability, her often precarious and uncertain dimension. The need to recover a faraway and rich history, without the need of creating certainties with concluded forms, defined and immutable. This will to express oneself with a material that is not "heavy" is even more original if we consider the opposite tendency of many artists to underline strength also in artistic expression by favoring "masculine" materials like bronze, iron, and marble, doubtlessly connected with the need to impose oneself on the environment, to create the effect of duration, fundamentally to express a sure possession. In this artist there is as a basis the refusal of an artificial "will for power" while one breathes through her books a certain sense of "transitoriness", perhaps due to their lightness that re-evoke light and vibrant, airy atmosph-*

proprio questo rifiuto di un'artificiosa "volontà di potenza" mentre si respira fra i suoi libri un senso di "transitorietà", forse dovuto alle loro leggere consistenze che rievocano atmosfere aeree, leggere e vibranti.

L'uso di materiali diversi dalla carta, ad esempio plastica, brandelli di abiti, jeans, stracci in pelle scamosciata, ecc... risponde alla necessità di dare all'opera una maggiore incisività o "forza d'urto" soprattutto quando affronta problematiche di tipo ambientalista e diventa quasi tangibile la realtà del disastro ecologico o post-guerra nucleare.

Il suo stile di vita naturale diventa l'impronta personalissima del suo iter artistico che riflette la scelta di esprimere ciò che è effettivamente basilare non artificiale e fa parte dei bisogni primordiali dell'uomo.

La scelta di vivere in una costante interazione con l'ambiente naturale la porta spesso ad evadere dalla città alla scoperta di dimensioni più a misura di uomo e i lunghi soggiorni nei villaggi indiani e l'ammirazione per la filosofia orientale rivelano la radice panteistica del suo modo di fare arte.

Credo sia connaturato in lei il gusto per la ricerca, la sperimentazione, quindi il rifiuto per le letture già fatte, in percorsi già tracciati; forse da ciò derivano le sue prospettive "stravolte" come la "scala per il paradiso" piccola in basso e più grande in alto, o il pianoforte blu che potrebbe benissimo sembrare, come lei stessa diceva, un grosso animale con le zampe per aria. Molte sue opere si esprimono già in modo compiuto nel sogno o nella dimensione sfalsata e in apparenza casuale del ricordo ad esempio dell'infanzia e delle sue favole. I suoi libri nascondono mondi lontani e segreti (mi riferisco ad esempio anche all'uso di immagini o pezzi di brani tratti dall'Enciclopedia dei ragazzi usati sotto forma di collages, di assemblaggi vari presenti nella sua vasta produzione libraria) sono estensioni della nostra fantasia e ne contengono tutti i frutti. Quasi un modo alternativo di narrare delle storie che ognuno poi filtra attraverso il proprio retaggio culturale ed emozionale.

Il suo lavoro scava nell'intimo (vocabolo da lei molto amato e usato di frequente) nel mondo segreto e lontano di un inconscio che si rivela nel sogno e nei ricordi di infanzia.

"In "Pesca Diminuzione Tempo Eros" abbiamo un sogno da quattro parole giunto come scrittura dal cielo, tradotto poi in un esteso libro che lo visualizza e interpreta allo stesso tempo. Un'esposizione del sogno più elaborata è l'opera "Concetto di sogno" che venne tradotto in una performance/installazione/opera libraria in cui ogni aspetto del sogno divenne un libro-scatola contenente immagini tratte dal sogno con numeri dipinti in carta all'esterno. Coloro che presero parte all'installazione indossarono colletti di carta nera che li conducevano nel sogno, rendendoli attori in un co-

res. The use of materials other than paper, for example plastic, scraps of clothing, jeans, suede, rags, etc... respond to the need of giving the work a greater inciseness or "punch" above all when it confronts environmental problems and the reality of post-nuclear war or the ecological disaster becomes almost tangible. Her natural style of living becomes the very personal mark of her artistic itinerary which reflects the choice of expressing what is effectively basic, non artificial and is part of man's primordial needs. The choice of living in constant interaction with the natural environment often brings her to escape from the city to the discovery of more human dimensions and the long stays in Indian villages and her admiration of Oriental philosophy reveal the pantheistic roots of her way of making art. I believe the taste for research is deeply rooted in her, experimentation, the refusal of already made readings, in already traced paths; maybe it is from this that her "upset" perspective is derived, like her Stairway to Paradise small at the bottom and larger at the top, or the blue piano that could quite easily seem, as she herself said, a huge animal with its paws in the air. Many of her works already express themselves in an accomplished manner in dreams or in the falsified and apparently causal dimension of memory for example of childhood and its fables. Her books are born in faraway and secret worlds (I'm referring for example to the use of images or scraps of passages taken from children's encyclopedias used in the guise of collages or various assemblages present in her vast book production) they are extensions of our fantasy and they contain all its fruits. Almost an alternative way to tell stories that each of us will filter through our own cultural and emotional heritage. Her work delves into the intimate (a word she loves very much and frequently uses) in the secret and faraway world of the unconscious which manifests itself through dreams and childhood memories.

In "Peach Dwindle Time Eros" we have a four word dream that came as writing from the sky, translated later in an extended book which visualizes and interprets it at the same time. A much more elaborated expounding of the dream is the work Concept of Dream which was translated into a performance/installation/book in which every aspect of the dream became a box-book containing images taken from the dream with painted paper numbers on the outside, those who participated in the installation wore black paper collars which led them into the dream, making them actors in a script similar to the cinematographic one which evolved in a



pione simile a quello cinematografico che si evolverà in un giocattolo a carica" (J. Hoffberg).

La frequente presenza di opere legate alla musica, ad esempio, è un sottile rimando all'infanzia, quando in casa ascoltava il padre, pianista, suonare.

"*La musica dell'accoppiamento genetico*" una partitura di fotocopia a colori con pezzi mobili di carta fatta a mano, è l'interessante culmine di molti temi e attività o atteggiamenti come ad esempio le relazioni tra gli esseri umani e la terra. La Gordon ha utilizzato la performance in modo corrente nelle proprie opere librerie. Gong, segnali, tamburi, pianoforti, polsini a sonagli, tutti fatti a mano con la carta come struttura creano la performance da parte del lettore spettatore. Le sue collaborazioni con Alison Knowles, utilizzando pagine di carta fatta a mano da indossare e da far suonare sul corpo come - *Loose Pages* - (pagine sciolte) attestano l'esplorazione del mezzo verso nuove direzioni" (J. Hoffberg).

Spesso, con una sorta di scrittura automatica, cerca di fissare su un foglio durante la veglia, i simboli chiave del sogno. In questo modo, come col reportage fotografico, si esprime la consapevolezza della transitorietà di ogni evento e la volontà di fissare, di documentare le esperienze al loro comparire. Per la Gordon esiste (e anche qui la filosofia orientale ha lasciato tracce evidenti) un tempo unico di tipo intuitivo, unione di passato, presente e futuro e forse alla luce di questo l'esperienza ha valore universale per l'artista e se la sua arte rivela le sue esperienze di vita allora lo scopo è raggiunto. L'arte come vita e viceversa, così ogni evento è significante e lascia una traccia indelebile nella produzione artistica: da qui il bisogno costante di unire i vari linguaggi, cose scritte a immagini visive.

## Capitolo II I LIBRI - CORPO

"L'uomo d'oggi è un uomo spossessato delle sue più importanti funzioni dagli strumenti che si è creato, la nostra è l'era dell'angoscia e dell'apatia".

(Mc. Luhan) "L'amore degli aggeggi Narciso come narcosi".

Il lavoro della Gordon è fondamentalmente di tipo artigianale, tende anzi a riscoprire la sacralità del gesto, a recuperare quella "manualità" che affina tutti i sensi, cosa che stiamo progressivamente perdendo.

Il lavoro infatti è vissuto in tutte le sue fasi dalla creazione della carta alla costruzione dell'opera e, come affer-

*wind up toy."* (J. Hoffberg). The frequent presence of works tied to music, for example, is a subtle reference to childhood, when she used to listen to her father play the piano.

The Music of Genetic Splicing a color photocopy score with movable pieces of hand made paper, is the interesting culmination of many themes and activities or attitudes such as, for instance, the relationship between human beings and the Earth. Gordon has used performance in a current way in her book works. Gongs signals, drums pianos, sound cuffs, all made by hand with a paper structure create the performance on the part of the reader/viewer. her collaborations with Alison Knowles, using sheets of hand made paper to wear and have played on the body as - *Loose Pages* - attest to the exploration of the media in new directions" (J. Hoffberg).

Often with a sort of automatic writing, she attempts to put down on paper while awake, the key symbols of a dream. In this way, as with photographic reportage, the consciousness of the transitoriness of all events is expressed as is the will to fix, to document experiences as they appear. For Gordon there exists (and here as well Oriental philosophy has left evident traces) a single time of an intuitive nature, union of past, present and future and perhaps in light of this, experience has a universal value for the artist and, if her work reveals the experiences of her life then the goal has been reached. Art as Life and viceversa, thus every event is meaningful and leaves an unerasable trace in the artistic production, hence the constant need to unite various languages, written things and visual images.

## Chapter 2 THE BODY-BOOKS

"Today's man is a man dispossessed of his most important functions by the tools he has created, ours is the era of anxiety and apathy"

(M. Mc.Luhan) "Love of Gadgets Narcissus as Narcosis"

Gordon's work is fundamentally artisanal, tending in fact to rediscover the sacredness of the gesture, to recover the "manuality" that refines all the senses, something we are progressively losing. The work is in fact experienced in each of its phases from the creation of the paper to the construction of the work and, as Baudrillard states in - *The Object's System* - "puts into motion the whole body in the effort and the realization,

ma Baudrillard ne - "Il sistema degli oggetti" -: "Mette in moto tutto il corpo nello sforzo e nella realizzazione, raccolgendo parte dell'investimento libidico profondo dello scambio sessuale". In questo caso egli contrappone l'utensile tradizionale all'oggetto tecnologico in sé il quale denota un'assenza di gesto, di reale partecipazione psico-fisica.

Merleau-Ponty in "Sense and Nonsense" scrive a proposito della conoscenza del proprio corpo che suggerisce la percezione di ciò che lo circonda: "Il nostro corpo è ineluttabilmente portato a vedere di più, la correlazione da parte del soggetto della struttura dell'esperienza, basata sulla figura, risulta quindi essere precisamente quella attività organizzativa che è stata chiamata esistenza". Sulla coscienza del corpo la Gordon ha creato opere librarie di carta fatta a mano che necessitano della partecipazione da parte del lettore/spettatore: hanno un formato a misura d'uomo e invitano il lettore a "camminare dentro" l'opera libraria come "I cinque libri dei piedi" o nel "Libro da provare" del '82 dove indossando l'opera libraria, il partecipante si sente la pelle della carta addosso e ha coscienza del proprio corpo attraverso l'epidermide. "È uno sviluppo dei libri totali del corpo con oggetti trovati o fatti, incassati negli stessi libri, alcuni dei quali devono essere "sentiti" dal pubblico mentre altri sono posti sui muri o pendono da un'installazione. La vicinanza dell'artista al proprio corpo si riflette nella nuova esperienza del - Body Book - che fa "sentire" più intensamente l'intimità, soprattutto quando il lettore/spettatore viene anche invitato ad aprire l'opera libraria e a indossare la pelle. Questa fusione con un'opera libraria, un'esperienza estremamente inusuale, riflette ancora come la Gordon unifichi l'arte e la vita nella propria filosofia. Il messaggio e il mezzo diventano un tutt'uno". (J. Hoffberg).

La volontà di "dialogo" con il fruttore dell'opera è presente anche nelle sue "Pagine Lente" esposte in occasione della mostra tenuta a New York nel 1984 in collaborazione con Alison Knowles dove creava riti con polpa, mani, gambe, piedi e lo spettatore/lettore interveniva direttamente nella fase di "impostamento" o creazione della carta lasciando una traccia del proprio passaggio.

Un'esperienza significativa che si può definire di *Mile Art* è stata "installazione di pelle e libro" dove la Gordon inviò delle pelli di carta fatta a mano ancora umide a dodici artisti in modo che ognuno di essi facesse quello che desiderava, interpretandola liberamente, eventualmente documentando il lavoro. La carta poteva così anche assumere la conformazione fisica del corpo o delle parti del corpo di chi l'indossava e divenire un vero e proprio body-book. "Ogni artista comunicò il risultato con qualche tipo di reazione, dimostrando come la coscienza può verificare e con-

gathering part of the deep libidinal investment of sexual exchange". In this instance he is opposing the traditional tool to the technological object in itself, which denotes an absence of gesture, of real psycho-physical participation.

Merleau Ponty in Sense and Nonsense writes about one's own body's knowledge which suggests the perception of that which surrounds it: "our body is ineluctably brought to see more, the correlation on the part of the subject with the experience's structure, based on the figure, resulting therefore in precisely that organizing activity which has been called existence". Gordon has created book works on body knowledge with hand made paper which necessitate the reader/ viewer's participation: They're life-sized and invite the reader to "walk inside them" the book work such as The Five Books of Feet or in the The Book To Be Tried On from 1982 wherein wearing the book work the participant feels the skin of the paper on him and is conscious of his own body through the epidermis. "It is a development of the total books of the body with found or made objects, enclosed in the books themselves, some of which must be felt by the public while others are placed on the walls or hung from installations. The nearness of the artist to her own body is reflected in the new experience of the - Body Book - that makes one "feel" more intensely the intimacy, above all when the reader/viewer is also invited to open the book work and wear its skin. This fusion with a book work, an extremely unusual experience, reflects again how Gordon unifies art and life in her own philosophy. The message and the means become one" (J. Hoffberg).

The desire for "dialogue" with the viewer of the work is also present in her Loose Pages exhibited on the occasion of her show held in New York in 1983 in collaboration with Alison Knowles where she created rites with pulp, hands, legs, feet and the viewer/reader intervened directly in the phase of "positioning" or creation of the paper leaving a trace of her passage.

A significant experience that can be defined as *Mail Art* was the Installation of Skin and Book where Gordon sent still humid skins of hand made paper to twelve artists so that each of them could make what he pleased, freely interpreting it, eventually documenting the work. The paper could thus also assume the form of the body or of the parts of the body of who wore it and truly become a real body-book. "Every artist sent notice of the result with some type of reaction, demonstrating how shared attention can verify and confirm in an mutual way

fermare in modo uguale un reticolato di arte/vita e come l'attività della Gordon può essere condivisa a distanza. In alcuni dei Body Books come nel "Libro delle cosce" (*Separazione, Amore, Recupero, Liberazione*) tutto si sviluppa da spettacoli realizzati in diversi luoghi, dove l'artista esplora le relazioni tra maschio e femmina, usando le cosce fatte da ritagli di jeans come un pretesto per la discussione visiva. L'uso delle pagine compresse e strappate ripropone la tensione e la dinamica delle relazioni. Queste poi diventano installazioni sul muro o nello spazio, con l'effettiva partecipazione del lettore/spettatore. Questo rapporto diviene in pratica uno strappo e la situazione di vita un camerino di prova metaforico" (J. Hoffberg).

Il tipo di ricerca della Gordon, credo, sia essenzialmente caratterizzato da un'attenzione continua verso tutto ciò che entra in contatto con l'area dei suoi sensi, del suo corpo, una percezione attiva che tende a recuperare anche quell'oggetto che lei definisce "dimenticato" come può essere un tacco, una scarpa, un ombrello rotto o un paio di occhiali.

Gli oggetti si impregnano dell'energia di chi li ha usati, divengono un'estensione, un prolungamento del corpo, hanno anch'essi una loro storia, una loro energia vitale, che l'artista rianima in opere/componimenti svuotandoli del loro valore d'uso comune.

#### Capitolo IV IL PERFORMER

"Si tratta attraverso l'arte dell'uomo intero e in sé unito della sua ratio e del suo eros"

K. Teige

Lo spazio nella ricerca artistica odierna, credo, sia sentito come un'emanaione della gestualità dell'artista che, dall'Informale alle attuali happenings esprime una sorta di volontà di sconfinare nello spazio architettonico uscendo dai limiti divenuti angusti del quadro o della scultura comunicando in maniera più diretta con il suo fruttore. Il linguaggio espressivo è quindi desunto dalle varie forme artistiche riunite, il performer, come dice Grotowski "è uomo d'azione. Non è l'uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici. Il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è spettacolo. Non voglio scoprire qualcosa di nuovo ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi

a mesh of art/ life and how Gordon's activity can be shared at a distance. In some of the body-books like in the Book of Thighs - (*Separation, Love, Recovery, Liberation*) everything is developed by a show realized in different places, where the artist explores the relationship between male and female, using the thighs made from scraps of jeans as a pretext for the visual discussion. the use of pressed and torn pages reposes the tensions and the dynamics in the relationships. These then become installations on the walls or in space, with the actual participation of the reader/viewer. This tug of war becomes a virtual pulling apart and the life situation a metaphorical fitting-room" (J. Hoffberg).

I believe Gordon's type of research to be essentially characterized by a continuous attention to everything that gets in touch with her senses and the area of her senses, an active perception which tends to recover the object that she defines "forgotten" as can be a heel, a broken umbrella, or a pair of glasses.

The objects become imbued with the energy of those who have used them, they become an extension, a lengthening of the body; they also have their story, their vital energy which the artist re-animates in works/compositions emptying them of their common use's value.

#### Chapter IV THE PERFORMER

"It is a matter of the whole man unified in himself with his rationality and eros".

K. Teige

I believe the space of today's artistic research is felt as the emanation of an artist's gestuality that, from the Informale to the contemporary happenings expresses a sort of will to trespass into the architectural space leaving behind the narrow limits of painting or sculpture, communicating in a more direct way with the viewer. Expressive language is therefore drawn from the various unified art forms, the performer, as Grotowski says, "is a man of action." He is not the man who plays the part of another. He is the dancer, the priest, the warrior: he is outside of the artistic genres. The ritual is performance, an accomplished action, an act. The degenerated ritual is show. I don't want to discover something new but something forgotten. Something so old that all the distinctions between artistic genres are no longer valid. The Performer is a state of being. It is a reminiscen-

artistici non sono più valide. Il Performer è uno stato dell'essere. È un fenomeno di reminiscenza, come se ci si ricordasse del Performer del rituale primario. Ogni volta che scopro qualcosa ho la sensazione che è ciò che ricordo. Le scoperte sono dietro di noi e bisogna fare un viaggio all'indietro per arrivare fino loro”.

Le parole del grande regista russo sono da intendersi come indicazioni di percorso e credo siano applicabili nel vasto raggio dell'area artistica in cui il performer si può esprimere: dal palcoscenico a una strada. Spesso la Gordon ha usato la performance, un mezzo espressivo più legato alla teatralità che alla tradizionale concezione di arte figurativa, forse per porre maggiormente l'accento sull'eserci, sulla situazione esistenziale e sulla precarietà e contingenza di ogni esperienza. Con la performance si rileva dunque il carattere inter-estetico dell'arte oggi e in particolare del modo di fare arte della Gordon, espressione di una volontà di unire i vari linguaggi: da quello corporeo a quello scritto e musicale.

Le ricerche fatte in USA a partire dagli anni '50, quando cioè gli artisti americani cominciarono a prendere coscienza di una loro identità singolare, autonoma, svincolata da quella europea, registrarono uno spiccato carattere fenomenico/esistenziale oltre che un aumento della spazialità, intesa come creazione di tipologie plastiche e tridimensionali che determina la scomparsa delle tradizionali distinzioni tra "generi" e "arti". I presupposti teorici al sorgere della nuova figura del Performer si possono ricondurre alle dottrine di Mc Luhan e alla sua definizione di sincronicità degli eventi e di "raffreddamento" secondo la quale è freddo ciò che coinvolge e attiva tutti i sensi, facendo intervenire anche la spazialità, escludendo la sola specializzazione visiva; altri contributi fondamentali furono la conquista del concetto di comportamento, ad esempio la stuttura del comportamento di Merleau-Ponty e le innovative teorie pedagogiche e sociologiche di Dewey.

"Dal comportamento, che è soprattutto una nozione tecnica, o di psicologia e di sociologia del quotidiano, si sviluppa lo strumento più concreto e agile della performance..." (R. Barilli)

Inizialmente non fu tanto un interesse verso i dati primordiali in sè, ma anche un rifiuto della rappresentazione, la spinta di molti artisti che fecero environments e performances come ad esempio: Allan Kaprow, John Cage, Louise Nevelson che realizzò il primo environment negli Stati Uniti "Moon gardens plus one" a New York dove concepì la scultura come scenografia. Questi aspetti sono tutti presenti negli intenti che animano le performances della Gordon: innanzi tutto la dimensione psicologica del rito,

*ce phenomena, as if one was reminded of the Performer of the primary ritual. Every time I discover something I have the sensation that it is something I remember. The discoveries are behind us and its necessary to take a backward journey to arrive at them.*

*The great Russian director's words are to be understood as road signs and I believe they are applicable to the vast range of art in which the performer can express himself: from the stage to a street. Gordon has often used performance, an expressive means tied more to theatre than to the traditional way of conceiving figurative art, maybe in order to stress the fact of being there, the existential situation and the precariousness and contingency of every experience. With the performance the inter-esthetic character of today's art is revealed and especially of Gordon's way of making art, expression of a will to unify various languages, from the physical to the written and musical.*

*The work done in the United States starting from the Fifties, that is ,when American artists started to become conscious of a singular, autonomous identity of their own, freed from the European one, reveals a definite phenomenal/existential character besides an increased spatiality, the creation of plastic and three dimensional typologies which caused the disappearance of the traditional distinctions between "genres" and "arts". The theoretical presuppositions for the rise of the new figure of the Performer can be traced back to the doctrines of Mc. Cluhan and to his definition of synchronicity of events and of "cooling" in which anything that involves and activates all the senses is cold, making spatiality intervene as well, excluding only visual specialization; other fundamental contributions were the conquest of the concept of behaviour for instance the structure of behaviour by Merleau-Ponty and the innovative pedagogical and sociological theories of Dewey."*

*"From the behaviour, which is above all a technical notion, or of psychology and sociology of the everyday, the most concrete and agile instrument of the performance is developed..." (R. Barilli).*

*Initially it was not an interest in primordial data itself but a refusal of representation that pushed many artists to do environments and performances, for instance: Allan Kaprow, John Cage, Louise Nevelson who realized the first environment in the United States "Moon Gardens plus one" in New York where she conceived sculpture as set-design. All these aspects are present in the intents that animate the performances of Gordon: first of all the psychological dimension of ritual, of the almost magic event, in any case*

dell'evento quasi magico, comunque legato a gesti antichi, a tradizioni perdute e la volontà sempre espressa di caricare il gesto, l'oggetto significante e la presenza stessa, di forti valenze significative; poi l'uso di vari mezzi espressivi, l'atmosfera di transitorietà e per ultimo, ma non meno importante degli altri aspetti, l'intenzione di fare direttamente partecipe lo spettatore, investendolo emotivamente.

In "Cutting" (Tagliando) ad esempio tagliava pezzi di vestiti indossati da persone che rimanevano ferme in posizione diverse (Centra Hall Gallery, New York, 1984).

Nell'ambito delle "Pagine Lente" Alison Knowles vestiva Coco Gordon con pagine di carta (gambe, braccia, testa, piedi di carta); in "Suoni in Comune" per Concerto di carta (Cortile Museo Civico, Reggio Emilia, 1984) alcune persone in bicicletta indossavano degli involucri di carta in testa.

Sempre a Reggio Emilia fece un'altra performance al Teatro Municipale nell'ambito di una mostra collettiva di pittura rimanendo sdraiata nel pavimento perfettamente immobile al centro della sala con alcuni dei suoi piccoli pianoforti fatti con fili di ferro sparpagliati sul corpo, alzandosi ad intervalli di tempo precisi per cambiare i vestiti e le posizioni.

Giovanna Lanzafame

*tied to ancient gestures, to lost traditions and the always expressed wish to charge the gesture, the meaningful object and the presence itself, with strong meaningful valences, then the use of various expressive means, the atmosphere of transitoriness and last but no less important, the intention to have the spectator participate, have him become emotionally involved. In Cutting for example she cut pieces from the clothes of people who remained still in different positions (Central Hall Gallery, New York 1984).*

*In Loose Pages Alison Knowles dressed Coco Gordon with sheets of paper (legs, arms, head, feet,). In Sou-ni in commune for Paper Concert (Cortile Museo Civico Reggio Emilia 1984) some people on bicycles wore pa-per wrappers on their heads.*

*Still in Reggio Emilia she did another performance at the Teatro Municipale in a group painting show, in which she lay perfectly still on the floor in the center of the hall with some of her pianos made of wire scattered on her body, rising at precise intervals of time in order to change her clothes and position.*

*The Fluxus movement has been an important influence, with which European art, contemporaneously with the New Dada movement in the United States threw itself into the reality of the world. The problem is not that of qualifying the object but that of proclaiming it irreconcilable with and opposed to the person's existential reality.*

*In any case, while in many performances by above all German artists, for example, Vostell or Nietsch, an oppressive, an almost self-satisfied violent dimension recurs, exalting strengths or energies of a mainly destructive, and all considered, negative nature, in Gordon's work a more "quiet" and "positive" attitude prevails, perhaps because both her performances and works create a dimension which is more tied to the earth, to human nature and events rather than assuming the "brutality" of metropolitan reality. It is an attempt to look for other ways of seeing what we experience, with the consciousness of the transitoriness of all events.*

Giovanna Lanzafame



## Carta: media con messaggio

Coco Gordon, una "papermaker" largamente nota per le sue installazioni e per le sue performance, ha creato due opere provocatorie in cui viene esplorata l'idea di "processo". Una di esse, una serie di "pezzi di pelle" con i relativi oggetti, è il risultato delle sforze congiunto di dodici artisti, cui essa aveva inviato fogli umidi di carta di lino da usare in qualunque modo volessere. I risultati comprendono un'installazione accompagnata da un testo e da fotografie che documentano il progetto che ha coperto il periodo di quattro anni, dal 1985 al 1988.

Applicato ai corpi e lasciato asciugare nei contorni della carne vivente, i fogli assumono l'aspetto fantastico di una pelle abbandonata. Uno degli artisti ha usato una calligrafia tipo cinese con un delicato tracciato di disegni simili ad ande, mentre altri due, spiegazzando e comprimendo i fogli, li hanno modellati come oggetti solidi. Esposti sulla parete in un arco che li congiunge alla documentazione sottostante, la progressione degli elementi eccheggia la natura ciclica del progetto stesso.

In "No More Water", creato espressamente per questa mostra, Coco Gordon fa uso di carta allo stato liquido per scrivere il suo messaggio in una pasta sgocciolata su di un letto di terra fibrosa, da lungo tempo asciutta, è ormai solo una caricatura di umidità, così che i semi sparsi su di essa non hanno alcuna speranza di germogliare. Una striscia rossa cancella la parola "acqua", rinforzando la minaccia di siccità. In una zona in cui la limitata provvista d'acqua è causa di seria preoccupazione, quest'opera abborda un argomento su cui si farebbe bene a riflettere.

## Paper: medium with a message

*Coco Gordon, a papermaker widely known for her installations and performance pieces, has created two challenging works in which the idea of process is explored. One, a series of "skin pieces" and related objects, is the result of a collaborative effort involving 12 artists, to whom she sent damp sheets of flax paper for use in whatever way they chose. The results comprise an installation accompanied by text and photographs documenting the project, which spans four years, from 1985 to 1988.*

*Applied to bodies and allowed to dry into the contours of living flesh, the sheets take on the eerie character of shed skin. One artist used a calligraphy to fill the paper with a delicate tracery of wavelike designs, while two others, by crumpling and compressing the sheets, fashioned them into solid objects. Displayed on the wall in an arching arrangement that carries through to the documentation beneath to the documentation beneath, the progression of elements echoes the cyclic nature of the project itself.*

*In "No More Water", created especially for this show, Ms. Gordon uses paper in its liquid form, to write her message in pulp dribbled onto a bed of fibrous earth. The paper has long since dried into a caricature of moisture, so that seeds sprinkled on it have no hope of sprouting. A red stripe cancels out the word water, reinforcing the warning of drought. In a region where the finite water supply is a major concern, the piece addresses an issue we do well to ponder.*

Helen A. Harrison

Helen A. Harrison

## Opere in mostra

## Works in the show

1. GREEN PIANO-ANIMAL, Messina 1990  
Avvolge la secolare Magnolia. Sintesi preistorica.
  2. STAIRWAY TO PARADISE, 1981-90  
Una scala per arrivare alla conquista dell'eternità, della velocità dell'efficienza, del futuro, del tempo-spazio formatore. Viaggio tecnologico. Poi resta con un merlo morto in una mano e con cocci di vetro nell'altra. Accontentiamoci.
  3. INUCLEAR, Messina 1990  
Parole scritte con patate bombardate da radiazioni.
  4. IRIFIUT, Messina 1990  
Per allungare il periodo di conservazione di alcuni cibi questi vengono bombardati da radiazioni che producono Cessio e altri elementi usati per la produzione di ordigni nucleari. Durante la produzione di tali ordigni si creano scorie radioattive che non possono essere né isolate né distrutte.
  5. MINING SKIRT, 1988  
Price Creek Trail, Strathcona Park, Isola di Vancouver. Meeting di protesta. Si festeggiava la chiusura di quattro miniere, ma dalle altre ancora aperte i camion continuavano ad uscire carichi ogni dieci minuti. Carbone, la terra ha bisogno di diecimilioni di anni per ricrearlo. La terra vuole conservare il suo potere.
  6. TOMATO MEDITATION, Richmond B.C. Canada 1987  
Nel giardino di casa di Sandra Semchuk, formato naturalmente, la sua forma tra i denti, guardando il cielo. Permettiamogli di essere se stesso. Il suo sapore. Hai mai sentito parlare dei pomodori quadrati? Lasciamo assolutamente che l'imperfezione cresca.
  7. 8-WORD HAMMOCK, Cavriago, 1984  
Vogliamo un posto per riposare dove si vuole quando si è stanchi.
  8. NO MORE HARVEST, 1983-90  
Il pianoforte si lamenta, la terra è avvelenata, erosa. Cibiamoci di ciò che il pianeta ci offre nel nostro orto.
  9. NO MORE TREES, 1981-88  
Il fungo rimane come ricordo. I libri fatti dall'albero si polverizzano. Continua la pratica del "clear-cutting" e l'ecosistema viene alterato irrimediabilmente. Riflettiamo! Presto.
  10. NO MORE FORESTS, 1989  
Il trifoglio fotografato a La Push, Washington, Hoh, Quileute. Dopo il "clear-cut" bruciano ciò che resta. Il trifoglio, sano è bello, testimonia la fine della foresta indigena. In Amazzonia, a casa nostra, adesso dappertutto.
  11. ORGANIC FOOD, 1990  
Installazione con sapone naturale, cibi e foto. Guardando ciò che resta dentro ciò che rimane.
  12. SEED WATCH, Messina 1990  
Installazione con sedia e triangolo.
  13. RICE MUSIC, 1980-90  
Installazione con corda, carta, riso.  
"Ascoltiamo con le ginocchia" (Tristan Tzara).
1. GREEN PIANO-ANIMAL, Messina, 1990  
*An act from a distant past. Green beast jump through ancient trees.*
  2. STAIRWAY TO PARADISE 1981-90.  
*Let's say it's looking for conquest-eternity, velocity, efficiency, the future, space-time-form-power. After technological voyages we find ourselves with a dead bird in one hands and crushed glass in the ether.*
  3. INUCLEAR, Messina 1990  
*Word made with irradiated potatoes*
  4. IRIFIUT, Messina 1990  
*Installation poem + store + nuclear pants*  
*From the waste cycle of irradiation of foods comes Cesium and other material used to make bombs. In making bombs more nuclear waste is created which finds no place to be stored or destroyed. Potatoes last longer in the supermarket. The store to store for all time.*
  5. MINING SKIRT, 1988  
*Price Creek Trail, Strathcona Park, Island of Vancouver. Celebrating and protesting. Four mines would close but trucks kept coming by fully leaded every ten minutes. Unrenewable. Except in billions of years.*  
*The earth must keep its own power.*
  6. TOMATO MEDITATION, Richmond B.C. Canada 1987.  
*As it formed itself naturally. The form. As held in the teeth. As shown to the sky. Permission to be itself. That flavor. Did you hear about the square tomato? We need to let grow the absoluteness of imperfections.*
  7. 8-WORD HAMMOCK, Cavriago 1984  
*Put imagination back in your own word to lie in. Where you want when you want.*
  8. NO MORE HARVEST, 1983-90 Blue piano.  
*The piano laments. The earth erodes is poisoned, with misuse nutrients are no longer available. There is need for foods to grow near their zone of use.*
  9. NO MORE TREES 1981-88  
*Red piano + altered books as keys.*  
*The mushroom remains only as a reminder. Books made from trees become powder. Yet trees are still cut for paper. The practice of "clear-cutting" and lumbering younger, and younger trees.*
  10. NO MORE FORESTS, 1989  
*Color photocopy on cloth in earth.*  
*Clover photographed at La Push Washington on sacred ground of the native Indian. Hoh, Quileute. After the big clear-cut. After the big fire. Seems healthy, beautiful. But it signifies an end of the ecosystem of primary forests. Amazon, but also our nearby forests, by now everywhere.*
  11. ORGANIC FOOD, 1990  
*Installation with natural soap, food fotos. Watching what remains inside what remains.*
  12. SEED WATCH, Messina 1990.  
*Installation, chair, triangle, seeds.*

- "Ascoltiamo il silenzio" (John Cage).  
 "Ascoltiamo la voce indigena" (Hey-Yah).
14. IT + ROSES, 1978-90  
 Conversazione tra un uomo e "It".
15. MUSIC OF GENE-SPlicing, 1980-90  
 Aberrazioni genetiche controllate. Porco-mucca, non cammina e produce di più.
16. DREAM CONCEPT, 1989-90  
 Rappresentato ed installato con un collare nero. Sogno cinematico.
17. WHY NUCLEAR ENERGY, 1988  
 Fotocopie a colori su pelle di camoscio.  
 Tratto dal disco divulgativo Con Ed Disneywords, 1972.
18. TWO CANVAS BOOKS, 1967-68  
 Tagliate tutte le vecchie tele.
19. TEN POKET ON A LIMB, 1988  
 Attività per venti mani.
20. FLUXDREAM, 1984-90  
 Un sogno avuto in Verona nel 1984 e realizzata nel 1990 a Messina con biglietti da visita e azione.
21. 8 RITUALS WITH BLACK PLASTIC GUITAR  
 FOR ROSANNA CHIESI, 1989  
 1 - Chitarra vestita per esprimere la sua sensualità.  
 2 - Chitarra stanca sul piumone, serena, ninna nanna.  
 3 - La chitarra va fuori: inserisco una spirale nel tuo ombellico, per Ray Johnson.  
 7 - Chitarra scende giù. Ho costruito una grande chitarra attorno all'albero, le galline vi entrano e mangiano.  
 8 - Rosanna dice: "sceglie uno, finiscilo".
22. PEACH DWINDLE TIME EROS, 1985  
 Un sogno di sole quattro parole.
23. BODY BOOK PANELS, 1983
24. EVEN SHE FISHES, Cavriago 1983
25. D.O.A., Cavriago 1983-88  
 Edizione di 17 fotografie di performances al Teatro Municipale di Reggio Emilia.
26. NO MORE WATER, 1988-89
27. GALLS TABLE, 1988  
 Una storia di insetti.
28. NUCLEAR ACCIDENTS ON THE ROAD, 1989-90  
 Installazione con foto a colori su carta di seta.
29. ROSANNA'S COURTYARD FRAMED, 1989
30. NO MORE WOOL, Messina 1990  
 Scultura fatta di lana e rappresentazione del "senso vietato".
31. NEW GUITAR, Messina 1990  
 Ho trovato il legno sulla spiaggia.
32. POD, Cavriago, 1984
33. NUCLEAR MOP, 1988-90  
 Il manico cresce mentre si raccolgono le scorie nucleari.
34. HAMMOCK WITH SQUARE WATERMELONS, Messina 1990
35. INTERRUPTOR COVERS, 1990  
 Foto di Ray Johnson e musica di Satie.
36. SKIN, 1985-88  
 Collaborazione con Ray Johnson e Linda Montano.
13. RICE MUSIC, 1980-90.  
*Installation with cord, paper, rice.*
14. IT + ROSES, 1978-90  
*Conversation with man and "It".*
15. MUSIC OF GENE-SPlicing, 1980-90.  
*Voices (9 texts) under changing chromosomes (paper forms). Pig-cow that can't walk but makes more meat.*
16. DREAM CONCEPT, 1989-90.  
*Performed then installed with black collars, an ordinary cinematic dream.*
17. WHY NUCLEAR ENERGY, 1988.  
*Color fotocopy on chamois.*  
*Contents of Con Ed promotional record given out at Disneyworld, 1972.*
18. TWO CANVAS BOOKS, 1967-88.  
*Cut up old canvases.*
19. TEN POCKETBOOKS ON A LIMB, 1988.  
*Activity for 20 hands.*
20. FLUXDREAM, 1984-90.  
*I had this dream in Verona 1984, realized 1990, in Messina with business cards and action.*
21. 8 RITUALS WITH BLACK PLASTIC GUITAR  
 FOR ROSANNA CHIESI, 1989.  
 1 - Guitar dresses to express its sexuality.  
 2 - Guitar tired on featherbed, serene, Hushabye.  
 3 - Guitar goes out: I insert a spiral in its umbilical for Ray Johnson.  
 7 - Guitar comes down. I construct a larger guitar around a tree. The chickens enter and eat.  
 8 - Rosana says. Choose one. Finish it.
22. PEACH DWINDLE TIME EROS, 1985  
*A dream of only 4 words.*
23. BODY BOOK PANELS, 1983
24. EVEN SHE FISHES, Cavriaco 1983  
*Blouse skirt on fishnet.*
25. D.O.A. Cavriaco, 1983-88  
*Edition of 17 fotos of performance at Teatro Municipale Reggio Emilia.*
26. NO MORE WATER, 1988-90  
*Earth, seeds, pulp.*
27. GALLS TABLE, 1988  
*A story about insects making galls in trees. Some galls make ink.*
28. NUCLEAR ACCIDENTS ON THE ROAD, 1988-90  
*Installation with color fotocopy and silk paper.*
29. ROSANNA'S COURTYARD FRAMED, 1989.
30. NO MORE WOOL, Messina 1990 sculpture made in shape of international sign for "not allowed".
31. NEW GUITAR, Messina 1990  
*From found wood on the beach*
32. POD, Cavriaco, 1989.
33. NUCLEAR MOP, 1988-90  
*The handle grows as the consumer uses it to clear up spills.*
34. HAMMOCK WITH SQUARE WATERMELONS - Messina 1990.
35. INTERRUPTOR COVERS, Messina 1990  
*Fotos of Ray Johnson, and music of Satie.*
36. SKIN - 1985-88  
*Collaborations with Ray Johnson and Linda Montano.*

## Biografia - Biography

Coco Gordon è nata a Genova nel 1938. Vive e lavora a New York  
Coco Gordon born in Genova 1938. Lives and works in New York

### MOSTRE PERSONALI - SOLO SHOWS:

- 1990 - Fiera Campionaria, Messina: "Il sogno del tempo"  
1990 - Galleria Hobelix, Messina: "Il sospiro del sogno".  
Libreria Hobelix, Messina: "Libri".  
1989 - Galleria Il Gabbiano, La Spezia: "Musica non più"  
1988 - Foro Boario, Reggio Emilia: "The Reader" ("I Libri Aperti").  
1987 - Womans Studio Workshop Rosendale NY: "Dream Installation"  
1986 - Real Art Ways, CT: "The Big Dream Giveaway".  
1986 - Window Peace, Sohozat, NY.: "Balancing".  
1984 - Central Hall Gallery, Soho NY: "Body Books" e "Cuttings".  
1983 - Emily Harvey Gallery, Soho NY: "Loose Pages" with Alison Knowles.  
1982 - Central Hall Gallery, Soho NY: "Piano Trap Operas"  
1982 - Wall Street Gallery, LI: "Book of Things: Love" & "It".  
1982 - In roads, NYC: "Treea-Red Piano".  
1981 - Peopleart, Buffalo NY: "Book of Thinks: Release"  
1978 - Heckscher Museum, LI, NY: "Living Papers".

### SELEZIONE DI MOSTRE COLLETTIVE

#### SELECTED GROUP SHOWS

Il Gabbiano Galleria La Spezia Italia "Fluxus musical sculpture" itinerante '89, Aarono Gallery Washington DC "Paperworks and Bookworks" '89, Gallery Lunami Tokyo "4 sculptors" '89, Leipold Hoesch Museum Duren West Germany "Biennale" '88, Lecce Italia "The Sixth Sense of Nature" '88, Silvermine Gallery CT "Paperworks & Installations" '88, Frostburg State College MD "Triangles" '88, Anthony Giordano Gallery Dowling College LI "Paper & Process" (installazione di terra e germogli) '88, Pari & Dispari Cavriago Italia "The Game in Art" '87, Leopold Hoesch Museum "Biennale" '86, Ella Sharp Museum & Slusser Gallery U of MI "Structures" '84, CDS Gallery NYC "The New Explosion: Paper Art" (pianoforte rosso) '83, Freudenheim Gallery Buffalo (pianoforte con vela blu) '83, Hillwood Gallery C W Post LI "Unaffiliated Artist" '83, Alberta College of Art Gallery Calgary ("IT" & installazione sonora) '83, Wellington City Art Gallery itinerante "Pulp" '82, FAMLI Hempstead LI (pianoforte a coda in vasca rossa) '82-'83...

### OPERE NELLE COLLEZIONI - WORKS IN COLLECTIONS

Vancouver Art Gallery, MOMA, NY, Whitney Museum, Fogg Museum, Smithsonian Museum, Museum of Women in the Arts, Spe-

cial Collection UC Santa Cruz, Sackner Archives, Silverman Collection, Jean Brown Archives, Getty Museum, Otten Collection, Heckscher Museum, Umbrella Archives, Swedish Archives of Artist Books, Museo Del Volo Padova Italia, Special Collection DB Welden Library U Western Ontario, Robert Scott Small Library Charleston SC, Franklin Furnace Archives, U of Delaware, Joseph Cornell Archive, Visual Art Museum Beer Sheva Israel, Adelphi University, Nassau Community College, and private collections.

### LIBRI PUBBLICATI - BOOKS PUBLISHED

- Raw Hands and Bagging* (Water Mark Press) 1978  
*Water Mark Papers* (Water Mark Press) 1979  
*Loose Pages* with Alison Knowles (Printed Editions, Water Mark Press) 1983  
*The Opaque Glass* with Barbara Roux (Water Mark Press) 1984  
*Things in Loops and Knots I Pick From the Ground Become a Small Italian Opera* (W Space) 1987  
*Monuments For Intimate Use, Part I and Part* (W Space) 1987  
*What Does Being So Tired Mean* (W Space) 1987  
*Looking at Myself and Carrot* (W Space) 1987  
*Sebastien Live Caf* (W Space) 1987  
*Non: A Three Day Book* (W Space) 1987  
*6 Dances For Paper Piano* (W Space) 1987  
*It* (W Space) 1987  
*50 Lines for 50 Words on Marcel Duchamp* (W Space) 1987  
*Things We Pay For* (W Space) 1988  
*I Libri Aperti / The... Reader* (Pari e Dispari) 1988

## Indice delle illustrazioni - *Index of the illustrations*

MOMENTI DI LAVORO	6	HO TROVATO UNA SEDIA, 1990	64
PATATA, 1989 - Cavriago, guardando una patata genuina	8	WATERING, 1990	66
PATATA, 1989	10	MINING SKIRT, 1988	68
BLACK COLLARS, 1979 - Dettaglio di un sogno cinematico	12	ERIC ANDERSEN IN A POD, 1984	70
ROSANNA'S COURTYARD IN CORNICE, 1989	14	BIGLIETTI DA VISITA PER FLUXSOGNO, 1990	72
SCENARIO I - Il gallo visto tra i residui di una segheria installati da Wandré	16	PIANTA DELL'ESPOSIZIONE	74
SCENARIO 2 - Tubi	18	EXIBITION MAP	75
SCENARIO 3 - Polpa di carta sulle foglie	20	GALLS TABLE, 1988	78
IRIFIUT I, 1989	35	"8 WORD" AMACA, 1984	80
IRIFIUT 2, 1989	67	RAY JOHNSON	82
TOMATO MEDITATION, 1987	26	RAY JOHNSON	84
GUARDANDO LE CAROTE, 1989	28	WHY NUCLEAR ENERGY, 1984	86
VEDUTA DELL'INSTALLAZIONE - (Particolare)	30	NUCLEAR ACCIDENTS ON THE ROAD, 1988	88
RICE MUSIC, 1990	32	DUE LIBRI DI TELA, 1967/88	92
IT + ROSES, 1989	34	EVEN SHE FISHES, 1984	94
PIANOANIMAL, 1990	36	BODY BOOK PANELS, 1983	96
RITUALI PER ROSANNA CHIESI - Cavriago, 1989		TEN POCKETBOOKS SUL RAMO, 1988	98
CHITARRA SCENARIO I	38	LANA, PURA LANA, 1990	100
CHITARRA SCENARIO 2	40	RICE MUSIC, 1990 - (Particolare)	102
CHITARRA SCENARIO 4	42	D.O.A., 1983	104
CHITARRA SCENARIO 7	44	VELO D'ACQUA, 1989	108
CHITARRA SCENARIO 8	48	NO MORE WATER, 1988 - Dowling College, Long Island	114
GUARDANDO I SEMI, 1987 - W.S. Workshop, Rosendale NY Dettagli di un ambiente in germoglio dove ho sognato 33 ore	50		
DRUMS PER SUONARE, 1982/90 - Voce e dita	52		
THINGS WE PAY FOR, 1988 - Edizioni W. Space 10/10	54		
LA MAGNOLIA SECOLARE, 1990	56		
STAIRWAY TO PARADISE, 1981/90	58	<i>In copertina</i>	
NO MORE TREES, 1982/88	60	JAAP'S PERFECT ROSE 3 DAYS OLD	
MUSIC OF GENE-SLICING, 1980/90 - Aberrazioni genetiche controllate	62	<i>In ultima di copertina</i>	
		JAAP'S PERFECT ROSE 4 DAYS OLD	

